

Modern Philology

VOLUME XII

June 1914

NUMBER 2

POETS AS HEROES OF EPIC AND DRAMATIC WORKS IN GERMAN LITERATURE

In 1790, Goethe's *Schriften* appeared at Leipzig, published by Georg Joachim Göschen. The sixth volume contained *Tasso, ein Schauspiel* and *Lila*. A. W. Schlegel reviewed these in the *Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen* in the number of June 12, 1790. Concerning *Tasso* Schlegel said, among other things:

Die Idee, den Charakter eines wirklichen Dichters zum Gegenstande der dichterischen Darstellung zu machen, hat so etwas Natürliches und auffallend Anlockendes, dass man sich wundern muss, sie nicht häufiger benutzt zu finden. So wie ein Dichter am fähigsten ist, einem Andern auszulegen, wie er oft einen dichterischen Zug mit lebendigem Gefühl auffasst, der Andern nur verworrene Ahnungen erregt, so wird er auch tiefer ergründen, wie sich in einer Dichterseele die Triebe zart in einander weben, feiner belauschen, wie da die Regung sich allmählig zur That bildet; hiebey vorausgesetzt, dass der Dichter, dessen Charakter dargestellt werden soll, nicht ein gewöhnlicher Mensch im Leben sey; dass die individuelle Beschaffenheit seines Genies sich auch in Eigenthümlichkeiten der Denkart und Lebensweise äussere. Dies war gewiss [bei] Torquato Tasso, den Goethe zur Hauptperson eines jetzt zum erstenmal gedruckten Schauspiels gemacht hat, in hohem Grade der Fall.

Schlegel then shows how Goethe not only gave a faithful picture of Tasso's character, but also alluded to certain of his poems as well as to various episodes in his life, episodes related by Tasso's best and most recent biographer, Serassi, whom Goethe followed, and not related by one of his other biographers, Manso, whom Goethe did

not follow. He says also that *Tasso* will not be appropriate for the stage, since the abundance of fine details and Attican urbanity of language will make an impression on the reader, while the absence of striking scenes will not move the spectator.

Though there are more than two hundred instances in which a German poet has, in good faith, made another poet of German or other nationality a speaking character in an epic or dramatic work, and has given him or her an important if not the leading rôle, and though a number of these antedate 1789, Goethe's *Tasso* is the first important work in a long list of works of this sort, while Schlegel's criticism, naturally the first of its kind with reference to *Tasso*, and possibly the first of its kind in general, has, significantly enough, remained also one of the last.¹ Since, then, the dramatizing and novelizing of poets in German literature is manifestly a theme replete with possibilities, and since the theme has fared such a Cinderella-like fate² at the hands of investigators, a brief, introductory discussion of it, with a fairly complete catalogue of the works in question, can hardly be unwelcome.

For the retaliatory good of human kind, it occasionally happens that the worm turns, compelling, for example, the judge to go to jail, the preacher to hear someone else preach, and the poet to be poetized by a brother in Apollo. The difference between the retroactive happening to the poet and his brethren of less afflatus is essentially one of time: they must be utilized while still among men; he, on the contrary, cannot be effectively novelized or dramatized until buried

¹ The various editors and critics of *Tasso* simply look upon it as a historical drama and pass over the idea of the poetization of the poet. Kuno Fischer alone, in his monograph, *Goethes Tasso*, discusses the theme indirectly as follows: "Wenn Henrik Ibsen einen Torquato Tasso geschrieben hätte, so würde er bemüht gewesen sein, das Elend und die Leiden des italienischen Dichters nach der Natur abzuschildern: wir würden seinen Tasso als bettelhaften Flüchtling in abgerissenen Kleidern, als Melancholikus in den Anwandlungen des Wahnsinns und zuletzt unter Wehklagen in der Zelle des Annen: hospitals erblicken. Ich wundere mich, dass sich Ibsen bis jetzt diesen lockenden Gegenstand versagt hat."

² There are, at present, four monographs that bear on this subject, as follows: Richard Ackermann, *Lord Byron. Sein Leben, seine Werke, sein Einfluss auf die deutsche Litteratur* (Heidelberg, 1901, 188 pages); Paul Weiglin, *Gutskows und Laubes Literatur-dramen* (Berlin, 1910, 173 pages); Amalie Zabel, *Lutherdramen des beginnenden 17. Jahrhunderts* (München, 1911, 68 pages); Paul Riesenfeld, *Heinrich von Ofterdingen in der deutschen Litteratur* (Berlin, 1912, 359 pages). All of these pay but little attention to the poets' side of the case; they look upon their heroes as historical characters and attempt to point out the relation of the epic or drama to the actual life of the poet treated. The most modern novels by Molo, Stilgebauer, and Ginzkey, on Schiller, Heine, Walther von der Vogelweide, respectively, will naturally receive conventional reviews.

out of sight of men. Karl von Holtei did, to be sure, write to Jean Paul in 1823, two years before the death of the author of *Titan*, asking him if he might base a comedy on his life and works. As was to be expected, the plan died in infancy. In fact, all durable epics and dramas, and nearly all lyrics, that use other poets as characters, have been written after the death of the poets in question, and generally not until hoary time has woven its irrefutable legends around those mortal crudities and realities that so tenaciously cling to the living but are so kindly forgotten of the dead. And those few lyrics that have been written on living poets, aside from occasional effusions by the members of the Berlin-Jena Romantic school, are often of subordinate merit, sometimes satiric, sarcastic, and scornful in tone, sometimes in the manner of the memorable *Xenien* and *Invectiven*. It is, of course, quite common for the poet to address his poem to another poet and thereby give it a title; but this does not mean that the poem treats the addressee. Goethe's list of poems *An Personen* is long; and among these persons we find various poets (Schiller, Herder, Iffland, Gotter, Carlyle), but they are addressed to these people only as a letter on some extraneous matter might have been addressed to them.

The death of a poet, however, usually provokes immediate lyric laudation from his contemporaries in the muse. The living poet is moved by the going away of his friend and gives vent to his feelings in lyric form. Was there indeed ever an instance in German literature when the death of a poet failed to evoke at least one poem on his life and death? Writing poems on the death of poets became a sort of pastime with Emanuel Geibel. The poet is, in the very nature of the case, extremely sensitive to, and capable of, emotion, and death fans emotion, for emotion means full of life. Wilhelm Müller, Chamisso, Heine, even Zedlitz and Meissner, wrote real poetry on the death of Lord Byron.

There is still another phase of the matter: German poets have frequently written poems on poets long since dead. In 1832, Immermann introduced Wolfram von Eschenbach, Dante, and Novalis into his *Merlin*. In 1826, Goethe wrote his peculiar poem entitled "Bei Betrachtung von Schillers Schädel." The poem is typical, in one way, of many of those attempts to conjure up the spirits of those

of long ago in that it has next to nothing to do with its title-hero. At the close of the poem Goethe makes the only point that he wished to make, namely, that all matter is eventually dissolved into spirit and that only the spirit-begotten survives. But the master at exhuming the dead was Wilhelm Schlegel. He wrote many poems on poets of centuries ago—Luther, Paul Flemming, Shakespeare, and the late mediaeval Italian and Spanish poets. But what Schlegel did was to read these poets and criticize their works and then couch his criticism in verse rather than prose, so that it would be at once critical and creative. In Dante, for example, he saw the author of a great work that fathomed and proclaimed the meaning of the universe from high to low. This impressed Schlegel and he condensed his ideas so that he could express them in a single sonnet, perfect in form and instructive, if not poetic, in content. In short, German literature abounds in poems that owe their initial inspiration to the lives and works of other poets in whom their authors were interested at the time of composition. To read the complete works of Rückert, quantitatively Germany's greatest lyric writer, and Paul Heyse alone would be equivalent to taking an incoherent course on comparative literature, so many poems have they written on the members of their fraternity. The subject can, however, not be treated here in detail owing to the wealth¹ of material and its irrelevancy, worded as this theme is.

Poets as heroes of German epics are, aside from the abundance of material, an uncommonly grateful theme. In the first place, from *Ruodlieb* in the beginning to Molo's *Schiller* now, the epic has been the most read and the least studied of the three main forms of literature, so that there is more reason for research. Also, according to Aristotle, an epic must be on a great and noble theme; it must be one in itself. Since it is audacious to attempt to refute Aristotle, who would dare suggest that an immortal poet cannot consistently be made the hero of an epic just as well as a notorious individual, or a noted citizen of any calling, or a beautiful woman, or an illustrious general, or an anointed king, or a legendary person born of poetic imagination, or a god the outgrowth of folk-fancy? When one considers Aris-

¹ It is rather peculiar that R. M. Werner, in his book of 638 pages on *Lyrik und Lyriker*, never touches this phase of the matter. He tabulates no fewer than 256 different kinds of lyrics without a word about poetry or poets.

totle's definition, the propriety of the poet in the epic becomes ultra-evident. And aside from Aristotle, the epic is a matter of objective narration so that the author has a rare opportunity to set forth the life of his, in the very nature of the case, interesting hero.

To begin at the beginning, Gottfried von Strassburg wrote his *Tristan und Isolde* about 1215. We have in this epic a striking example of the introduction of poets as characters, though not as speaking ones. In chapter eight,¹ "Tristans Schwertleite," Gottfried leaves his love-lorn pair and poetizes five poets. Of these, Hartmann der Ouwaere, Steinahe Blikêr, diu von der Vogelweide were then living; von Veldeken Heinrich and diu von Hagenouwe were dead.

At first blush this appeals to us as an interruption and therefore seems inexcusable. What should we think, for example, of Klopstock, if he had stopped in the middle of his *Messias* and given us his personal opinion as to the real and relative worth of the works of Bodmer and Breitinger, Gottsched and Gellert, and Hagedorn? It does not, of course, suffice to say that as time goes on the architecture of books improves. It was a common custom among mediaeval poets to discuss other poets in their works, and this instance in Gottfried is one of the happiest. There is nothing digressive or otherwise culpatory about it. Gottfried tells how Tristan dressed up for his dubbing. He gives a superb picture, though a brief one, of Tristan's courage and costume, and then refuses to say anything more for two reasons: so much has been said on this subject² and there are others³ who can do it, or could have done it, so much better than he. The

¹ Ll. 4619-4818.

² Ll. 4614-18:

jâ ritterlîchiu zierheit
diu ist sô manege wis beschriben
und ist mit rede alsô zertriben
daz ich niht kan gereden dar abe,
dâ von kein herze fröude habe.

³ Ll. 4689-95:

Noch ist der vîrwaere mêr:
von Steinahe Blikêr
diu siniu wort sint lussam.
si worhten frouwen an der ram
von golde und ouch von siden,
man möhte s' undersiden,
mit kriescheschen borten.

entire chapter, when read in its proper connection, does not give the impression of a digression, certainly not in the choice of words. Tristan, for example, is richly dighted. And then we hear, concerning Hartmann von Aue, that he uses pure crystal words, woven together like flowers when wisely set and statefully arranged. And Blicker von Steinach is also spoken of as a *värwaere* in words. It is the language of embroidery and embellishment, whether describing Tristan's wardrobe or Hagenau's vocabulary. There are many other passages in Middle High German where poets are poetized, though not always favorably; indeed, in this same work Wolfram gets a few side thrusts for his unclear and diffusive style. Whether the Romanticists took their cue in this respect from their forbears of six hundred years ago is not certain. That it would be but a short step from introduction in the third person to introduction in the first person is perfectly plain.

And then, to leap over six centuries, Tieck published his *Dichterleben, eine Novelle*,¹ in 1829. The leading characters of the first part are Robert Green and Christoph Marlowe; the leading character of the second part is William Shakespeare. Tieck was admirably prepared for such a work. He had supervised the translation of Shakespeare's plays and had had them performed. His public readings from Shakespeare, during his stay in Dresden from 1819 to 1840, attracted thousands of visitors. He was one of the first critics to insist upon dividing the plays into two classes, the diffuse historical ones and the precise mythical ones, just as he was also the first to claim that there runs throughout all of them an unbroken thread of irony. He had, indeed, planned early in life to make his *magnum opus* a definitive study of Shakespeare. Unable, however, to find the time for such a study, he wrote *Dichterleben* instead, in which he elevated the poet to the vertiginous height of seership and named him Shakespeare. It was, namely, his lifelong belief that a poet is a seer and that Shakespeare was the greatest of seers.

¹ Some of the less important characters of both parts are: Thomas Nash, Gabriel Harvey, George Peele, Thomas Lodge, Surrey, the members of Shakespeare's family, and Philip Henslow. The works of various poets are discussed: Chaucer, Spenser, Lyly, Sidney. Of fictitious characters, there are but few, possibly none. Arthington, Copplinger, Haket, the Count of Southampton, Professor Cuffe, Camden, Smith, Wilton, Baptista, Ellis, and the Squire of Eschentown could, in all probability, be run down.

Though Tieck's *Dichterleben* is long,¹ Friedrich Kummer² gives the plot in thirty-five words as follows: "Die jungen kraftgenialen Dramatiker des Elisabethischen Zeitalters, Christoph Marlowe und Green gehen trotz ihrer Genialität zu Grunde, im Gegensatz zu Shakespeare, der als Mensch wie als Dichter ein harmonisches Gleichgewicht seiner Seelen- und Geisteskräfte behauptet." Brief, but, so far as plot is concerned, not too brief. The plot of Sophocles' *Oedipus Rex* can be told just as briefly. In some works the plot is everything and requires time to tell; witness some of the recent "best sellers." In others it is merely a sort of mark giving the names of sender and receiver and indicating the nature of the contents. Many such plotless but much-importing works were written by the Romanticists.

The story opens in an inn. Marlowe and Green are talking and drinking. A cultured nobleman, not a poet, joins them, for "wer sich nicht selbst als Dichter zeigen kann, der wird wenigstens dadurch geädelt, wenn er die Werke edler Geister versteht und liebt." It means much to an ordinary mortal to talk with a living poet. Marlowe is not so certain of this, but the nobleman assures him of his merits, for "wo haben wir nur etwas Aehnliches, wie Eure Uebersetzung des Ovid oder des Musäus? Ihr macht unsere Sprache erst mündig, dass sie die Töne der Kraft, Bedeutsamkeit und Tiefe lieblich aussprechen lernt. Eure Lieder sind zart und wohl lautend, Eure Tragödien donnernd, und in allem, was Ihr dichtet, regiert ein Ungestüm, ein Sturm der Leidenschaft, der uns auch wider unsern Willen in fremde Regionen hinüberreisst, was mir eben das wahre Kennzeichen eines echten Dichters zu sein scheint."

The book abounds in *memoranda poetica*. We are told how it is impossible for a born poet to be only a local patriot; why exotic themes frequently have an attraction that native ones do not; why satire is the shortest-lived of all kinds of literature. Then Henslow puts in a plea for the playwright and the poets throw radiant light, in reply, on the English stage in the year 1600. And the whole town is thrown in an uproar by a play, *Romeo and Juliet*, by one of Henslow's comedians, "ein gewisser Shakespeare." Let him who is bold

¹ There are 223 pages in the work as edited by Heinrich Welti in the Cotta edition.

² *Deutsche Literaturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*, p. 117.

search for better criticism of this play than that given by Marlowe to Green in Tieck's *Dichterleben*. And let both the bold and the trepid search for more readable criticism of Shakespeare's plays on the whole than those given by himself in the second part of this story. And, to return to the plot, let no one hope for a more rarified refutation of the venerable thesis that poetic genius and moral insolvency go hand in hand than Tieck has given in his portrayal of Shakespeare's character. He had a thorny road to travel. When he came to London, the punsters called him Shikkebue, Schicksalbar, Schuckelbier, Schicklichbar, Schichklaspir, Scheckigsper, Schüttelspeer, and so on, but to all such taunts he was dumb. Coils and traps were set for him, but he either gracefully walked around them, or, if into them, he poetized his experience for the good of his thankless contemporaries and the undying delight of all posterity. He loathed his own mean characters and loved his amiable ones. Nothing was made, everything grew. In her *Corinne* Madame de Staël said: "I learned life from books." Tieck did too and this one shows it. That is, however, nothing against *Dichterleben*. Some men experience real episodes, others fanciful ones—books, for example; Tieck belonged to the latter class.

In 1912 Siegfried Krebs published his *August Daniel von Binzer, oder das Ende der Romantik, ein Roman*, with a motto from Hans Brandenburg about having one's laughing head drunk with one's own blood. There are no invented characters. The leading ones are Binzer, his fiancée Emilie von Gerschau, Jean Paul, Gustav von Parthei, and Schleiermacher. Practically all of the Romantic poets and philosophers are at least referred to. The time is from 1819 to the outbreak of the cholera in Berlin and the consequent death of Hegel in 1831. The plot is important and is as follows:

The Herzogin von Kurland and her three daughters give, in the summer of 1819, one of their annual house-parties at their country-place, Löbichau in Sachsen-Altenburg, this time in honor of Jean Paul. It has been difficult to get him, but he comes after much persuasion, with his poodle, in untidy attire, incessantly talking, and under the influence of alcohol all the day. It is a big affair: a hundred beds have been arranged for the guests. Tiedge, of *Urania* fame, and Schink, the author of *Faust*, are there. Theodor Körner used to

come. The hero of the occasion, however, is August Daniel von Binzer, a man without a will but with much knowledge of Romanticism and some promise. It is said, namely, that he is writing a book that will be epoch-making. The heroine of the occasion is Emilie von Gerschau, adopted daughter of the Herzogin von Sagan, an eighteen-year-old girl of half Russian parentage and unwholesome attraction. The people amuse themselves by playing skat, discussing Romanticism, and making fun of Jean Paul. Cupid is not invited, but he comes and starts an affair between Binzer and Emilie. All oppose it on the ground that it would clip Binzer's poetic wings and that Emilie is anything but steady. They all try to persuade him that she was intended for a man with money, but to no avail. They become more or less husband and wife. Schleiermacher is consulted, but it is difficult to get him to oppose such unconventionality. The unmarried couple have their troubles. She fears that she is keeping him from writing his book; he assures her that he does not intend to write a book. But worst of all they need money, and need it badly and at once. Binzer does some hackwork, writes some articles for an encyclopedia, but that is slow. Emilie has a better plan: she enters into a scheme for the counterfeiting of money—but is duly placed in jail. Then the cholera breaks out, people become more considerate of human needs, and Binzer gets a position in a chemical laboratory. When Emilie has done her time, Binzer takes her to his so-called home, and now they need money worse than ever. To secure this, he steals a valuable platinum pot from the laboratory and pawns it. When the theft is discovered, the police and the populace storm his house. Parthei is among them to render last aid to his old friend, but when they force the door, they find two suicides lying on the ottoman.

Told in this cold, curt way, that seems like a sterile plot; but it is only the skeleton of the work. Dress it up with the flesh of a life-story and the complexion-giving blood of trenchant, though frequently erratic, observations, and we get a rather readable romance. The trouble with it all is, Krebs has given a most distorted picture of his hero and heroine. Each¹ was just the opposite of what we have

¹ August Daniel, Freiherr von Binzer, born May 30, 1793, at Kiel, died March 20, 1868, at Neisse. The son of a cultured Danish major-general, he was blessed with gifts and graces. Musically talented, the author of at least two famous poems, "Wir hatten

here. Nothing so "romantic" was ever written by the orthodox Romanticists. If Krebs wished to lay emphasis on the subtitle, "Das Ende der Romantik," then Hoffmann, or Werner, or Grabbe, or Waiblinger would have suited his purpose much better. And if he wished to write "Das Ende eines romantischen Lebens," he should have said so and done so. The novelizing and dramatizing of poets by German poets is unquestionably becoming fashionable. But woe to the children of the muse if they are all to be treated as Krebs¹ has treated Binzer! A work more untrue to life is, in all probability, not to be found in the appended catalogue.

When we come to the drama, this whole subject becomes more suggestive, skeptical though we may be about the availability of the poet for the stage. The drama is a matter of action superinduced by dual claims ultimately provoking a conflict. Unendowed persons lead a conflictless life, and the other way around. A poet is a man of gifts, and gifts mean collision of interests. Think of the conflicts in Goethe's life and the renunciatory spirit that acted as a sort of *deus ex machina* in their solution! E. T. A. Hoffmann was a man of split talents, and his works show it. Throughout nearly all of them there runs a motive of irrepressible conflict between life and art, a conflict as real and irritating as ever existed between the party of Brutus and the party of Cassius, so that Brentano was led to speak of Hoffmann's great dramatic ability. What does this mean? Hoffmann never even started a drama. It means that Hoffmann himself had to fight such a perpetual struggle between the real and the imaginative things of life that his characters move in two diametrically opposite worlds. All great poets are torn by this contrast between the real and the unreal. We are told by an eminent authority that it requires more strength to rule one's own spirit than it does to take a city. Poets do not take cities; they do, or do not, conquer

gebaut ein stattliches Haus," and "Stosst an, Jena soll leben," for the latter of which he also wrote the music, Binzer lived an eminently respectable life. He edited for a while *Die Zeitung für die elegante Welt*, was coeditor of the *Augsburger Allgemeine Zeitung*, translated Franklin's *Autobiography*, and part of Young's *Night Thoughts*. His favorite poet-friend was Zedlitz. His wife, Emilie von Gerschau, was also a woman of talent and character. With her assistance he wrote three volumes of tales and novelettes.

¹ In response to inquiry, Herr Krebs very kindly informed the writer that he did not try to portray the historical Binzer at all, and that, in view of Binzer's personality, his novel was not a happy way to solve the problem he had in mind.

their own spirits. Melpomene should therefore feel kindly disposed toward the devotees of Apollo Musagetes, whether they operate actively or retroactively. But so far as the passive spectator is concerned, the dramatizing of the poetic conflict is big with difficulties. The superiority of the psychic as over against the physical struggle is manifest; but the mind's eye is often blind even to things that are, in themselves, so eminently worth beholding. Dramatically speaking, Goethe has never won the real stage with his *Tasso*, possibly the most noteworthy of the dramas appended.

One thing, however, concerning *Tasso* is certain: Goethe was not simply poetizing a poet in the abstract, and poetry; he was fundamentally interested in the affairs of his title-hero. Had he not been, he would undoubtedly have named his characters, as he did in *Die natürliche Tochter*, simply Der Herzog, Die Prinzessin, Die Gräfin, Der Dichter, Der Secretär. A good deal has been written about the conflict between the man of affairs and the man of fancy in this work, but the conflict between Tasso and the Princess, as brought out in the second act, is the most important phase of this drama. Also, we know that Goethe did not simply read, or peruse, Serassi's biography; he studied it carefully and utilized it as fully as his theme would permit. In short, Goethe was interested in the Italian poet and, with an originality that is most refreshing, he showed this interest by his drama. There is reasonableness in A. W. Schlegel's unique observation.

The drama most similar to Goethe's *Tasso*¹ is Grillparzer's *Sappho*, written in three weeks in 1817, performed in 1818, published in 1819, in the third edition in 1822, soon translated into Danish, French, and English, and at least three times parodied. Again we have the conflict between the poet creating and the poet living and loving. Though Grillparzer plainly intended to dramatize not only the Sappho of two and a half thousand years ago, about whom we know just a little more than Novalis knew about Ofterdingen, but also a woman in the abstract who happened to be a poet, it is a vote in favor of this subject to learn that the first thing he did after Dr. Joel

¹ Concerning *Tasso*, Grillparzer said: "Felsenfest wurde meine Liebe für Goethen durch Tasso'n. Konnte diese Dichternatur dem Dichter fremd sein? Ich selbst glaubte es zu sein, der als Tasso sprach, handelte, liebte."

suggested the theme to him was to read Sappho's poems, one of which he freely translated and incorporated in his drama.

Grillparzer shows us here the disparaging obligations of greatness in general and of poetic exaltedness in particular. We are reminded of Annette von Droste, who said, in substance, that every syllable of her verse meant a drop from her veins. We are assured by an indubitable authority that the bay, though an unvenal embellishment in the eye of the burgher, is a thorn in the flesh of its qualified wearer: it excludes him, and ten times more her, from the life of the great, dull majority. We are made to see that mortals never are at ease when among immortals, and that immortals cannot taste, not even sip with immunity, of the life of mortals. Royalty bowed before this poetess and her every look was declinatory; this poetess bowed before commonalty, and commonalty turned away and to its own. Taste is indispensable in a concordant life and consonance must not fail in mating. Whatever Grillparzer may have wished to say in this drama about the *malheur d'être poète*, it could, nevertheless, be called the song of songs of harmony. All of which makes delightful reading for the poetically inclined; but can the others see and feel the conflict in Sappho's soul? And a drama without a visible conflict is like a novel without any sort of story.

On May 6, 1884, there was performed for the first time, in the Königliches Hoftheater in Hannover, *Christoph Marlow*, "Trauerspiel in vier Akten, von Ernst von Wildenbruch." Marlowe, Ben Jonson, Green, Peele, Lodge, Nash, and Shakespeare are the poet-characters. Sir Thomas Walsingham, Francis Archer, and Henslow are some of the other characters easy to locate. The first two acts take place in Cambridge, the last two in London. This is an interesting, though improbable, tragedy of poetic megalomania. It failed on the stage, some say because the critics came off so ill. That may have helped; but there are other reasons patent to anyone. Though the spectator is regaled with the troubles of people real even in name, he is asked to believe in the consistency of action just a bit more probable than is to be found in dramas confessedly resting on a fairy basis. This is what takes place:

Marlowe, the poor son of a poor father, is brought up in the home of Sir Thomas Walsingham, with whose daughter, Leonore, he falls

in love, and she with him. Tired of home-made glory, Marlowe runs away, joins the navy, and, after his poetry has made him famous, is, according to rumor, killed in an engagement at sea. But he returns home, only to find Leonore, in accordance with her father's wish, engaged to a steady sort of person, Francis Archer. Marlowe wins back her love and persuades her to run away with him, which act of filial indiscretion the father does not survive. In London they attend a performance of a new play, *Romeo and Juliet*, by an unknown author. The critics ascribe the wonderful creation to Marlowe. This misdirected praise so embitters him against everybody that he curses everybody, including Leonore, who, he thinks, admires only the poet in him. News of the death of her father, and the asinine ravings of her poet-lover cause Leonore to swoon. Marlowe is about to look up, and if possible annihilate this Shakespeare who has so fatally interfered with his leadership among poets. But Francis Archer arrives on the scene, a duel ensues, Marlowe is mortally wounded and dies, resigned to his fate, in Leonore's arms with Shakespeare standing by his side repeating Ophelia's words: "Oh what a noble mind is here o'erthrown!"

While the plot of this drama is queer, though some of these things actually happened, Marlowe's character is impossible. It is to be doubted whether a poet ever seriously dramatized a more absurdly conceited character than Wildenbruch's Marlowe. Just one specimen of his ravings must suffice. He once had a vision; he was in Elysium:

. . . Und auf dieser Wiese,
Da wandelten, wie Götter anzuschau'n,
Homeros und die grossen Dichter alle,
Die je der Menschheit trunkenes Ohr entzückt.
Und als zu ihnen Christoph Marlow trat,
Da bebt das Elysische Gefilde,
Da wandten sich die heil'gen Häupter alle,
Da streckten alle Arme sich nach mir!¹

It is a pity that Wildenbruch did not more conscientiously perform his grateful task. Marlowe was, at the time of his *Tamburlaine*, *Jew of Malta*, and *Edward II*, easily England's first poet,

¹ Act II, scene vii.

Shakespeare not excepted. But the Marlowe of Tieck, who gave Wildenbruch his initial inspiration, is the more interesting and reasonable of the two—except for those who take sheer delight in the improbable.

In 1891, Wilhelm von Polenz finished his *Heinrich von Kleist, ein Trauerspiel*. The poet-characters are Kleist and Fouqué, the other historical characters are Adam Müller, of *Abendblätter* fame, Henriette Vogel, and her husband. The scene is laid in Berlin, the time is from October 18, 1811, to November 11 of the same year—which is possibly a misprint for November 21. The drama is in prose, there are four *Akte*, though the fourth is divided into two *Aufzüge* with nine scenes in the first and three in the latter. With the exception of Kleist's tentative engagement, in the eleventh hour, to Marianne Paltzow, the daughter of a man who was once a good bricklayer and who is now a retired, rich, stuck-up, boorish Philistine of Berlin, the things that happen are nearly those told by Kleist's biographers.

Kleist is living in a wretched pension in Berlin, the manager of which, Frau Bartels, would like to get rid of her boarder because he does nothing but sleep, talk to himself, and postpone the payment of his debts. Adam Müller and Fouqué visit him, lend him some money, and try to put him on his feet generally. Kleist balks; life is a lie, death is the truth. Then Adam Müller introduces him to the Paltzow family, the father of which looks upon him as a shabby fool; but the fact that he is known at Court interests the Paltzows, so Marianne becomes more or less engaged to him, when Henriette Vogel interrupts, reminds Kleist of his back promise, and the Wannsee tragedy ensues.

Another change rung on the misfortune of being a poet. The ones above discussed became famous while living; the tributes paid to Kleist were posthumous; his dramas were played and applauded after his death. The question has been raised: Who killed Kleist—Goethe or Kant? This drama elaborates the thesis that the German critics, sick over Germany's degradation brought on by Napoleon's blood-shedding hosts, paid for the pistol that shot the life out of Kleist at Wannsee. This is the perpetual theme. In Act I, scene viii, the officer comes to seize Kleist's property for debts, and we read the following:

Exekutor (einen Stoss Papiere emporhebend): Das hier—

Kleist: Sind Manuskripte! Wertlos, völlig wertlos—wie ihm die deutsche Kritik erklären wird, guter Mann.

Exekutor (die Hand auf einen anderen Stoss legend): Und das hier?

Kleist: Drucksachen. *Michael Kohlhaas—Penthesilea—Prinz von Homburg*. Makulatur—alles Makulatur! Frage Er nur die deutschen Theaterdirektoren, wieviel man dafür bietet.

Exekutor: Also alles wertlos?

Kleist: Wertlos, alles wertlos, mein guter Mann. Schrieb mir's denn nicht neulich erst Cotta, als er mir mein "Käthchen" zurückschickte: und seht—Cotta, der muss es doch wissen.—Also, brave Leute, ihr seht wohl nun ein, dass bei mir nichts zu holen ist. Ihr habt mir zuviel zugetraut; dank im übrigen für die gute Meinung.

And then Fouqué paid the bill, fifty *thaler* in all. To the initiated, this drama¹ will prove thoroughly enjoyable; to the others, it will prove at least instructive.

It is, however, not so much this or any other of these works that is instructive; it is the development of the entire "movement" that throws light on the development of German literature as a whole. A glance at the subjoined list shows that there have been eight rather distinct periods during which the writing of epics and dramas on poets took a rather distinct turn: (1) During the Middle Ages it was common for the poet to step aside and discuss another poet. This is possibly owing to the fact that the mediaeval German poet was not particularly anxious about being original; *er sang gern nach der Weise von dem und dem*. (2) From 1525 to 1625, Martin Luther was, for evident reasons, more poetized than anyone else. (3) From 1625 to 1765, there was a break in this matter; those were also gloomy years for German literature as whole. (4) From 1765 to 1800, the influence of the Romanticists, negative and positive, became apparent. That Goethe wrote his *Tasso* in 1789 is no mere accident; to

¹ Of this drama, Adolf Bartels says: "Ich halte es für unmöglich, Heinrich von Kleist auf die Bühne zu bringen, so sicher er eine echt tragische Gestalt ist, nur etwa im Roman, eher vielleicht noch durch ein fingiertes Tagebuch wäre es, wie ich glaube, möglich, den Charakter des unglücklichen Dichters und die Seelenzustände, die seinem Selbstmorde vorangingen, dichterisch darzustellen. Ganz ungeschickt ist Polenz' Drama jedoch nicht, jedenfalls der Beste unter den mancherlei Versuchen, die den Stoff behandeln."

In a different vein Adolf Stern says of this drama: "Dieser Kleist mit allen wilden Hohnphrasen der Schopenhauerschen Philosophie und den wilden Zornausbrüchen der letzten Weltüberwindung ist ein moderner Poet im engsten und unerfreulichsten Wortsinne und hat mit unserem grossen Dichter wenig gemeinsam."

the poets of that time, the poet was the most real of men. (5) From 1800 to 1825, such works were produced in great abundance, and, following the lead of the Romantics, the late mediaeval Romance writers were most frequently utilized. (6) From 1825 to 1850, German literature was in a most peculiar condition; indecision, lack of a fixed type or tendency, characterized the age. The poets of Young Germany alone wrote with more or less singleness of purpose. Raupach's tragedy on Tasso, Sternberg's short story on Molière, Laube's novel on Byron, and Bettina's epistolary effort on Goethe, all in 1835, argue the lack of solidarity. (7) From 1850 to 1880, these literary works began to be produced in great numbers, the majority of them written by minor poets on major ones. (8) And lastly, from 1880 to the present, beginning with Bleibtreu's Byron-dramas, the novelizing and dramatizing of poets has plainly become a literary fad in Germany.

It has indeed always, with a few conspicuous exceptions, been a fad in Germany; a survey of these works brings out, namely, some peculiar facts. All told, the poetization of poets, though it has attracted some of the greatest writers—Goethe, Grillparzer, Hoffmann, Ludwig, Wildenbruch—has attracted many of the smallest ones—Deinhardstein, Henle, Henzen, Knigge, Schaden. The dramas outnumber the epics. According to Hofmannsthal's *Ueber Charaktere in Roman und im Drama, ein imaginäres Gespräch zwischen Balzac und Hammer-Gurgwall (Purgstall)*, in which the former defends the epic as over against the drama, on the ground that the great thing in life as well as in literature is not contrapuntal *Katastrophe*, but elaborated *Schicksal*, this is unfortunate. Despite the possible seriousness of the plan, comedies frequently occur where we should least expect them; Schiller's and Platen's lives were not comic, yet comedies have been based on them. There is frequent manifestation of group psychology in letters, a theory that certainly holds good for Germany: as soon as one writer based an epic or drama on the life of another, another epic or drama on the same writer soon followed. Some are rigidly true, some wholly untrue to life. A goodly number of the works here listed are so inferior that one's unhappiness would be abysmal if one were obliged to read them for reading's sake. And they are very numerous.

They are, in all probability, more numerous in Germany than in England or France for three reasons: (1) From about 1770 to about 1870, the Germans were enormous readers and writers, translators, and assimilators; they became acquainted with many poets. They studied their kind, whether native or foreign, ancient, mediaeval, or modern. Tieck, for example, was first a student then a poet of Shakespeare. It is, however, not probable that the French during these same years made such a careful study of the poets and poetry of England and Germany, just as it is not probable that the Englishman during these years made such a careful study of the poets and poetry of Germany and France. We know that the translations of English and French into German are numerous and frequently of high order, while those from German into French, or English, are, with a few beacon-like exceptions, of subordinate merit. (2) There were the Romanticists. They did not write for the real stage; they shied at the boards that signify the world. But their immediate offspring, the Young Germans, reacted; they strove to reunite poetry and life on the stage, to reconcile poetry and dramatics, the poet and the actor. And, journalistically inclined as they were, they tried to make their poets speak to the world from the stage as from a pulpit or lecturn. To do this, they introduced the poet in the first person, and the efforts of Gutzkow and Laube and their imitators cannot be said to have been total failures. France had also, to be sure, *La jeune France*, but its adherents worked along different lines. England was entirely without a similar movement. (3) Also, German poets, introspective as they are—and retroaction is born of introspection—have doggedly and persistently concerned themselves with the problems of the human heart. They have cared for their colleagues. One German poet has tried to see the soul of another, and the result of his effort has been a creative work based on the subject examined. That one poet should use another poet as a theme is, so far as piety goes, right and proper.

It is the retroactive feature of this theme that makes it at once attractive and difficult. There are ramifications without end¹ and

¹ There are two phases of this theme that call especially for detailed study: (a) A well-introduced and carefully annotated collection of about three hundred poems on German poets and poetry would constitute at once an instructive chrestomathy and a pleasing anthology. German literature abounds in such poems as Goethe's "Gedichte

subdivisions without number. When one poet writes a biography of another, as Wilbrandt did with Kleist and Hölderlin and Reuter, and Gustav Schwab with Schiller, and Karl Gutzkow with Börne, he makes, in a sense, a poet his hero. When a poet retouches an old chap-book, as Goethe did with Faust and Tieck with Genoveva, he does, in a sense, the same thing, for these books, though ownerless, are not authorless. When one poet writes a letter to another and discusses still a third, he frequently does the same thing. When a poet puts a historical drama within an epic, as Arnim did with Schiller's *Maria Stuart* in his *Hollins Liebeleben*, or a drama within a drama, as E. A. Lütner did with Shakespeare's *Othello* in his own *Othellos Erfolg*, he does the same thing. The changes that can be rung on the theme are almost as numerous as sermons on the Sermon on the Mount. Schiller wrote his *Huldigung der Künste* and Goethe his *Maskenzüge*. All branches of art show this boomerang tendency. Painters give us their self-portraits with palette in hand and easel before them. And when Philipp Veit painted his "Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum," and Friedrich Overbeck his "Triumph der Religion in den Künsten," they painted painting. In actuality Mendelssohn was working along the same line when he wrote his wordless songs and Hugo von Hofmannsthal was following suit when he wrote his *Künstler-Drama* on "Der Tod des Tizian." There are, in short, a number of Muses, gracious and graceful creatures, whose lofty mission it is to inspire the gifted along various lines of artistic endeavor. And each of these has, in turn, been framed and chiseled and painted and sung, composed and danced and mimicked, it in each case depending upon whether her devotee was an architect or a sculptor or a follower of some other branch of art.

sind gemalte Fensterscheiben." Schiller's "Teilung der Erde," Marie von Eschenbach's "Ein kleines Lied, wie geht's nur an," Justinus Kerner's "Poesie ist tiefes Schmerzen," poems in which a poet has graciously consented to tell us, who are not poets, precisely what a poem is like, whence it comes, how it disports itself, and where it is supposed to go. In 1854, Freiligrath published a booklet entitled *Dichtung und Dichter*, containing "was Dichtermund über andere Poeten gesungen." This is, of course, out of date. And in 1888, Adolf Stern published his *Die Musik in der deutschen Dichtung*, a collection of German poems on music and musicians. The collection is interesting, but it concerns only musicians and their art. (b) A monograph on oppositional literature to German Romanticism would throw radiant light on the most comprehensive movement in German literature. The study would discuss such creations as Kotzebue's *Esel*, Arndt's *Storch*, Tieck's *Waldeinsamkeit*, Blomberg's *Confunculus*, and so on. This has never been done. To throw light on the dark side of a question is to make the bright side effulgent.

In compiling the list of works in question, then, the process of selection offers an interesting difficulty. In the first place, the very terms "poet," "epic," "drama," "literature," "hero"—terms so clear, apparently, to the initiated—are generally more or less relative and at times decidedly vague. Were Luther, Beaumarchais, and Ulrich von Hutten "poets"? And what should we do with such instances as Byron in Goethe's *Faust* or Justinus Kerner in Immermann's *Münchhausen*? What should be said of such triple alliances as Cyrano de Bergerac, Rostand, and Fulda? What should be done where the poet makes another poet a hero, but only as a human, historical character? Is Else Rema's *Voltaires Geliebte, ein Lebensbild* (1913), a novel or a biography? Other and similar questions arise. The most expeditious way to get at the matter is to exclude all artist-works, unless they also introduce poets,¹ all autobiographies, biographies, borrowings, criticisms direct and implied, editions with introductions, imitations, letters, operatic librettos, except Wagner's *Musik-Dramen*, obituary eulogies, stage-adaptations, and translations whether fantastic, free, or literal that concern poets and emanate from German poets, and adhere to the plan imposed by the title of this paper. But since this would eliminate some works that indirectly belong here, let us arrange first a list of miscellaneous epics and dramas, and then those that unquestionably fit into the scheme.

MISCELLANEOUS

1215—Gottfried von Strassburg: *Tristan und Isolde*. Lines 4619 to 4818 treat Hartmann der Ouwaere, Steinahe Blikér, Heinrich von Veldeken, diu von der Vogelweide, and diu von Hagenouwe, with indirect reference to Wolfram von Eschenbach.

1216-87 (ca.)—Anonymous: *Der Wartburgkrieg*. Unknown author (or authors) introduces Heinrich von Ofterdingen, Walther von der Vogelweide, Heinrich der tugendhafte Schreiber, Biterolf von Eisenach,

¹ There would, to be sure, be but little point in classifying all German epics and dramas according to whether the leading character is a lawyer, a physician, a doctor, and so on through the entire list of human occupations. That would result in a series of studies too much like Franz Leppmann's *Kater Murr und seine Sippe* (München, 1908). But to pick out for separate treatment those creative works that introduce other poets who also wrote creative works is an entirely different matter. There are countless monographs on historical characters such as Richard II, Wallenstein, Maria Stuart, and so on; why not have one, or a number, on such historical characters as Calderon, Goethe, Voltaire, Kleist? Why not study their availability for epic and dramatic treatment?

Reinmar von Zweter, and Klingsohr. The title, "Sängerkrieg auf der Wartburg," has been given the work by later editors, after the fashion of "Der Heiland."

- 1325 (ca.)—Hugo von Trimberg: *Der Renner*, a didactic poem of 24,611 verses, after the fashion of the English *Cursor Mundi* (1320, ca.). The work derived its title from Trimberg, who said: "Renner ist ditz buoch genant, wanne ez soll rennen durch die lant." Introduces "Her Walther von der Vogelweide, swer des vergeze der tête mir leide," and Heinrich von Morungen, Der Windsbecke, Reinmar von Zweter, Conrad von Würzburg, Marner, Wolfram von Eschenbach, Vergil, Juvenal, Seneca, Terence, Ovid, Freidank, St. Gregory, St. Augustin, Aristotle, Socrates, Demosthenes, Pliny, Hippocrates, Esop, Cicero, Donatus, as well as various stories of wide circulation, such as "Barlaam und Josaphat." Sometimes the writers are simply quoted, sometimes their works are discussed. Freidank is mentioned the most frequently.
- 1776—Lenz: *Petrarch, ein Gedicht aus seinen Liedern gezogen*. A long poem in three cantos in which Petrarch's life and works are reviewed.
- 1783—Johannes Aloys Blumauer: *Abenteuer des frommen Helden Aeneas, oder Virgils Aeneis travestiert*.
- 1783—J. A. Blumauer: *Prolog zu Herrn Nicolais neuester Reisebeschreibung*.
- 1788—Ignaz Aurelius Fessler: *Sidney, ein Trauerspiel in drei Aufzügen*. Fessler was a Hungarian historian, and, in all probability, his drama treats Sidney the general, not Sidney the author.
- 1798—Wilhelm Schlegel: "Die Sprachen. Ein Gespräch über Klopstocks grammatische Gespräche." The opening article, and one of the best, in the *Athenäum*. A conversation is carried on among: Poesie, Grammatik, Deutscher, Franzose, Griechen, Deutschheit, Engländer, Römer, Italiäner, Grille.
- 1808—Goethe: *Erklärung eines alten Holzschnittes, vorstellend Hans Sachsens poetische Sendung*. Appeared in 1808, though certainly written earlier. The idea of *Sendung* was suggested to Goethe by Wieland in 1776.
- 1810—Kleist: *Michael Kohlhaas*. Introduces Martin Luther.
- 1814—Fr. J. H., Reichsgraf von Soden: *Das Bild von Albrecht Dürer, Schauspiel in drei Akten*.
- 1820 (ca.)—E. T. A. Hoffmann: *Walter Scott und Byron, eine Erzählung*.
- 1820 (ca.)—E. T. A. Hoffmann: *Zacharias Werner, eine Erzählung*. Both works are sections from the *Serapionsbrüder*; neither really introduces the poets as active characters.
- 1822—J. H. A. von Schaden: *Jacob Callot, genannt der Fratzenmahler, historisch, romantisch, phantastisch Original-Gruppenpiel*.
- 1824—Moritz Thieme: *Der kleine Cornelius Nepos, Spiel für die Jugend bei festlichen Gelegenheiten*.

- 1825—J. N. A. von Schaden: *Mozarts Tod, ein Original-Trauerspiel, in drei Akten.*
- 1825—Adam Weise: *Guido, Lehrling Albrecht Dürers, eine Ich-Erzählung aus dem 16. Jahrhundert.*
- 1825 (ca.)—Hauff: *Othello, eine Novelle.* Revolves around a performance of Rossini's *Otello* with frequent allusions to Shakespeare's *Othello*.
- 1826 (ca.)—Hauff: *Der Mann im Monde, oder der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme, von H. Clauren.* A satirization of Clauren's *Mimili-Manier*.
- 1827—Hauff: *Controverspredigt über H. Clauren und den Mann im Monde.* A poetic satirization of Clauren in answer to the charges brought by him against Hauff for misusing his name in the *Mann im Monde*. Many other poets are discussed by way of contrast with Clauren: Jean Paul, Vergil, Tasso, Homer, Novalis, Hoffmann, Tieck, Schiller, Scott, and Goethe.
- 1827—G. K. R. Herlossohn (Herloss): *Der Luftballon oder Hundstage in Schilda.* On Clauren. The situation is much the same as with Hauff. In 1827, Herloss published his novel *Emmy* under the name of H. Clauren; then he wrote against Clauren the dramatic satire here listed.
- 1828—Karl von Holtei: *Lenore, Schauspiel mit Gesang in drei Akten.* Meyerbeer suggested to Holtei the possibility of writing a libretto on Bürger's *Lenore*. Holtei changed the plan and interwove also the motives of *Die Pfarrerstochter von Taubenhain*. The important characters are: Pastor Bürger, Günther, ein junger Prediger aus der Nachbarschaft, Lenore, and Wilhelm. The time is 1761.
- 1829—Immermann: *Der im Irrgarten der Metrik umhertaumelnde Cavalier, eine literarische Tragödie.* On Platen.
- 1830—Waiblinger: *Drei Tage in der Unterwelt. Ein Schriftchen, das vielen ein Anstoss seyn wird, und besser anonym herauskäme.* An idea of the number and names of the poets whom Waiblinger meets in the lower world can be gotten from this paragraph: "Da schrie's, von welcher Profession? Romantiker, Orientalist, Göthianer, Schlegelianer, Tiekianer, Rossinianer, Weberianer, Mozartianer, Supranaturalist, Rationalist, Schleiermacherianer, Schellingianer, Kantianer, Fichtianer? und so fort und fort, bis mir die Ohren sausten und ich Unglückseliger am Ende nichts mehr als Yaner und Yaner hörte."
- 1832—Gutzkow: *Hamlet in Wittenberg, dramatische Phantasie in drei Scenen.* The leading characters are: Hamlet, Horatio, Faust, Mephistopheles, Ophelia.
- 1832—Karl von Holtei: *Goethe's Todtenfeier.* A drama divided into *Abtheilungen*. There are about forty characters, all taken from Goethe's own list of created characters.

- 1834—Eichendorff: *Dichter und ihre Gesellen, ein Roman*. The following poets are discussed or in some way introduced: Shakespeare, Goethe, Mozart, Cervantes, Sebastian Brant, Tasso, and Eichendorff himself. His *Krieg den Philistern, dramatisches Märchen in fünf Abentheuern* could be put in the same class.
- 1836—Laube: *Das junge Europa, Roman in drei Büchern, Die Poeten, Die Krieger, Die Bürger*. A number of people carry on a correspondence. In the first part, "Die Poeten," poets and poetry are discussed. Uhland, Shakespeare, Tasso, Goethe, Le Sage, Sterne, Claren, Camoens, Heine, Scott, Börne, Rousseau, Herder, Schlegel, Champollion, A. H. L. Heeren, Raupach, Kotzebue, Hugo, Byron, and Wilhelm Müller and their works form the basis of the correspondence.
- 1838—Gutzkow: *Götter, Helden, Don Quizote*. Under the first heading, Gutzkow discusses in peculiar, semi-creative fashion, Shelley, Buechner, Grabbe; under the second, W. Schadow, Fr. von Raumer, Rehfuës, Immermann, Varnhagen, Leo, Diesterweg, Heine, Mundt, Laube, Schlesier; under the third, Minckwitz, Joel Jacoby, F. A. Löffler, Henrik Steffens.
- 1839—Ignaz Franz Castelli: *Raphael, Lustspiel in Alexandrinern in einem Akt*.
- 1839—Immermann: *Münchhausen, eine Geschichte in Arabesken*. Immermann introduces "der bekannte Schriftsteller Immermann" as a regular character.
- 1849—Anastasius Grün: *Pfaff vom Kahlenberg, ländliches Gedicht*. In a vague way, Grün has treated Neidhart von Reuenthal.
- 1855—Mörke: *Mozart auf der Reise nach Prag, eine Novelle*. Introduces indirectly also Mozart's librettists.
- 1855—Hebbel: *Michael Angelo, ein Drama in zwei Akten*. Artist-characters are also Raphael, Bramante, Sangallo.
- 1859—F. M. von Bodenstedt: *Das Festspiel zur Schillerfeier*.
- 1860 (ca.)—Heribert Rau: *Mozart, ein biographischer Roman*.
- 1871—C. F. Meyer: *Hutten's letzte Tage*. Erzählung in Versen.
- 1882—Armin Stein: *Georg Friedrich Händel, ein Künstlerleben*. "Was Poesie an meinem Büchlein ist, ist nur die Form, der Inhalt ist wirkliche Geschichte."
- 1884—Wilhelm Henzen: *Ulrich von Hutten, ein Drama*.
- 1887—Ed. Alex. Lüntner: *Othello's Erfolg. Schwank in einem Aufzug*. Based on Shakespeare's drama; a certain actor plays the rôle. Shakespeare is not a speaking character.
- 1888—Helene Böhlau: *Ratsmädchengeschichten*. Based on members of the Weimar circle in the days of Goethe and Schiller.

- 1895—Georg Hirschfeld: *Dämon Kleist, eine Novelle*. Though Kleist is not a speaking character, this is a true poetization of him.
- 1907—Svend Leopold: *Goethes Katze, ein Roman*. Goethe and Napoleon are the human characters. The work was suggested to Leopold by E. T. A. Hoffmann's *Kater Murr*. It was translated into German in 1908.
- 1912—Karl Söhle: *Sebastian Bach in Arnstadt, ein musikalisches Kulturbild aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts*. A new edition.

PURELY LITERARY EPICS AND DRAMAS

- 1522—Thomas Murner: *Von dem grossen Lutherischen Narren wie in Doctor Murner beschworen hat*, etc. Written in rhymed couplets. "Murner sah in der gewaltigen Bewegung, die Luther entfesselt hatte, den Umsturz des Bestehenden und in Luther den gefährlichen Catilina oder den 'grossen lutherischen Narren.'"
- 1523—Hans Sachs: *Die Wittenbergisch Nachtigall*. Long poem on Luther.
- 1560—Hans Sachs: *Esopues, der Fabeldichter, ein kuerczweillig Spiel mit 8 Personen*.
- 1593—Zacharias Rivander: *Lutherus Redivivus, eine neue Comoedia von der langen und ergerlichen Disputation bey der Lehre vom Abendmahl*.
- 1600—Andreas Hartmann: *Erster Teil des Curriculi Vitae Lutheri*. "Hartmann beginnt eine dramatische Biographie Luthers. . . . Er war der Erste, der diesen Stoff in ein Drama zu bringen versuchte."
- 1602—Christian Schoen: *Der kleine Catechismus des heiligen Mans Gottes Herrn Doctoris Martini Lutheri, heiliger Gedächtniss*. Reimweise verfasst.
- 1613—Martin Rinckhart: *Der Eissleibische Christliche Ritter, eine neue und schöne Geistliche Comoedia*, etc. "Rinckhart wollte in sieben Stücken die Geschichte Luthers und der Reformation darstellen. Erschienen sind nur drei davon, ausserdem ist ein ganz kleines Bruchstück eines vierten erhalten."
- 1617—Heinrich Kielmann: *Tetzelocramia, eine lustige Komödie*, etc. "Er stellt Tetzels Ablasshandel dar und knüpft erst zum Schluss an Luthers Wirken an."
- 1617—Balthasar Voidius: *Echo Jubilaei Lutherani. Eine Comedia*. "Es kam Voidius darauf an, Luther in der Glorie des Jubilairs zu zeigen, und dadurch wird die Ernsthaftigkeit seines Kampfes gegen den Papst und somit die eigentlich dramatische Handlung von vornherein beeinträchtigt."
- 1617—Heinrich Hirtzwig: *Lutherus, ein Drama*. In Latin. "Sein 'lutherus' umfasst den ganzen Riesenstoff. Das Drama beginnt mit Luthers Berufung nach Wittenberg und endet mit seinem Tode."

- 1618—Martin Rinckhart: *Indulgentiarius Confusus oder Eislebische Mansfeldische Jubel-Comœdia*, etc. Really the third in Rinckhart's intended series; the second did not appear.
- 1624—Andreas Hartmann: *Lutherus Redivivus, eine Comoedia*. "Nur ein Wiederabdruck des ersten Teils."
- 1625—Martin Rinckhart: *Monetarius Seditiosus sive Incendia Rusticorum Bellica*, etc. "Es erschien 1625, hundert Jahre nach dem Bauernkrieg, den es zum Gegenstande hat." On Luther.
- 1765—Johann Jakob Bodmer: *Gottsched, oder der parodierte Cato, ein Trauerspiel in Versen*. "Bodmer hat fast alle Grösseren späterer Zeit: Lessing, Gleim, J. G. Jacobi, Gerstenberg, Herder, Voss, Bürger, Stolberg satirisch angegriffen."
- 1773—Goethe: *Götter, Helden und Wieland. Eine Farce*. The poet-characters are Wieland and Euripides and the characters created by them, especially those of Wieland (Alceste, Admet).
- 1774—Goethe: *Clavijo, ein Trauerspiel in fünf Akten*. On Clavijo y Fajardo and Pierre Augustin Caron de Beaumarchais.
- 1775—Lenz: *Pandaemonium germanicum, eine Skizze*. Poet-characters are Goethe, Hagedorn, Lenz, Lafontaine, Molière, Rousseau, Rabener, Rabelais und Skarron, Klotz, Chaulien und Chapelle, Wieland, Jacobi, Weisse, Michaelis, Schmid, Lessing, Herder, Shakespeare, and Klopstock.
- 1775—Lenz: *Voltaire am Abend seiner Apotheose, ein Drama*.
- 1787—Schiller: *Körners Vormittag, ein dramatischer Scherz*. Körner and Schiller are two of the characters.
- 1789—Goethe: *Torquato Tasso, ein Schauspiel*.
- 1790—Kotzebue: *Dr. Bahrdt mit der eisernen Stirn, oder die deutsche Union gegen Zimmermann*. Kotzebue impudently published this work under the name of Adolph Freiherr von Knigge. The characters are Bahrdt, Biester, Gedike, Büsching, Campe, Trapp, Boie, Klockenbring, Liechtenberg, Nicolai, Kästner, Hippel, Leuchsenring.
- 1793—Franz Alexander von Kleist: *Sappho, ein dramatisches Gedicht*. Kleist is related to Ewald and Heinrich. Grillparzer made some use of this drama for his own work of like name.
- 1793—Johann Joseph Huber: *Sappho, ein Melodrama*.
- 1799—Kotzebue: *Der hyperboreische Esel, oder die heutige Bildung*. A lampoon on the Berlin-Jena Romanticists, especially Friedrich Schlegel and Novalis. Kotzebue satirized frequently the writers of his day. *Die deutschen Kleinstädter* is a diatribe against Romanticism in a sense.
- 1800—August Wilhelm Schlegel: *Ehrenpforte und Triumphbogen für den Theaterpräsidenten von Kotzebue bei seiner gehofften Rückkehr ins Vaterland. Mit Musik*. Really the reply to Kotzebue's *Esel*.

- 1801—Novalis: *Heinrich von Ofterdingen, ein Roman*. (Ofterdingen is looked upon, in this paper, as a historical character. There is more evidence that such a poet actually lived than there is against the assumption.)
- 1801—Joachim Perinet: *Mozart und Schikaneder, ein illustriertes Gespräch über die Aufführung der Zauberflöte. In Knittelversen*.
- 1803—Kotzebue: *Expectationen. Ein Kunstwerk und zugleich ein Vorspiel zum Alarcos*. The characters are: Göthe, der Grosse; Falck, der Kleine; A. W. Schlegel, der Wütende; Fr. Schlegel, der Rasende.
- 1805—Karl Anton Gruber, Edler von Grubenfels: *Torquato Tasso, Drama in Prosa*.
- 1806—Engeline Christine Westphalen: *Petrarca, dramatisches Gedicht in fünf Akten*.
- 1806—Sophie Mereau: *Sappho und Phaon, oder der Sturz von Leukate, ein Roman nach dem Englischen*.
- 1807—Georg Ludwig Peter Sievers: *Lessings Schädel, Original-Lustspiel in drei Aufzügen*.
- 1807—Zacharias Werner: *Martin Luther, oder die Weihe der Kraft*.
- 1809—Saul Ascher: *Rousseau und sein Sohn, oder der Selbstmörder zu Ermenonville, ein Familienroman*.
- 1809—E. T. A. Hoffmann: *Ritter Gluck*. Short story. Characters are Gluck and Hoffmann. Gives Hoffmann's ideas of music. Gluck died in 1787.
- 1812—Christian Friedrich Rassmann: *Paul Gerhard, eine dramatische Poesie*.
- 1814—Zacharias Werner: *Die Weihe der Unkraft, ein Ergänzungsblatt zur deutschen Haustafel*. On Martin Luther.
- 1814—Joseph August Eckschläger: *Sappho, ein Melodrama*.
- 1816—Johann Ludwig Ferdinand Deinhardstein: *Boccaccio, dramatisches Gedicht in zwei Akten*. "Deinhardstein war einer der Hauptbegründer des sog. 'Künstlerdramas,' welches Persönlichkeiten der Literatur- und Kunstgeschichte in dramatischer Situation vorzuführen sucht." Deinhardstein also wrote dramas on Salvator Rosa, Stradella, and David Garrick.
- 1816—F. W. Gubitz: *Sappho, ein Monodrama, in Musik gesetzt von B. A. Weber*.
- 1816—Adam Gottlob Oehlenschläger: *Correggio, Trauerspiel in fünf Akten*. Retained here because of its great influence on later *Künstler-Dramen*.
- 1817—Heinrich Schorch: *Luthers Entscheidung, nebst Vorwort und einem Prolog. Dramatisches Gedicht in vier Akten*.

- 1817—Johann Nepomuk Adolph von Schaden: *Theodor Körners Tod, oder das Gefecht bei Gadebusch, dramatisches Gedicht in einem Akt.*
- 1818—J. N. A. von Schaden: *Dr. Martin Luthers geheimnissvolle Reise ins Augustiner Kloster, Original-Novelle.*
- 1818—Anonymous: *Seppherl, Melodrama. On Sappho.*
- 1818—Grillparzer: *Sappho, Trauerspiel in fünf Aufzügen.*
- 1819—J. N. A. von Schaden: *Die moderne Sappho. Ein musikalisch-dramatisches Durcheinander, ohne Sinn und Verstand.*
- 1819—E. T. A. Hoffmann: *Der Kampf der Sänger, one section of the Serapions-Brüder.* The poet-characters are: Wolframb von Eschinbach, Walther von der Vogelweid, Reinhard von Zwekhstein, Heinrich Schreiber, Johannes Bitterolff, and Heinrich von Ofterdingen, Bürger ze Eisenach. The time is 1208.
- 1819—Wilhelm Smets: *Tassos Tod, Trauerspiel in fünf Aufzügen.* Heine wrote a criticism of about five thousand words on this drama.
- 1819—Georg Döring: *Cervantes, Drama in vier Akten.*
- 1819—E. T. A. Hoffmann: *Das Fräulein von Scudery, eine Erzählung.* Madeleine de Scudéry (1607-1701) published a long list of works, some under an assumed name, in which she too introduced other poets. In her historical novel, *Artamène, ou le grand Cyrus* (1650), she speaks of herself as Sappho. Victor Cousin discovered the complete key to all her characters.
- 1820—Christoph Kuffner: *Cervantes in Algier, Schauspiel in fünf Aufzügen.*
- 1821—Immermann: *Petrarca, Trauerspiel in fünf Aufzügen.*
- 1823—Ludwig Halirsch: *Petrarca, dramatisches Gedicht in drey Aufzügen.*
- 1825—Tieck: *Das Fest zu Kenelworth. Prolog zum Dichterleben.* On the boy Shakespeare.
- 1825—George Döring: *Gellert, eine Comödie in einem Akte.*
- 1825—Christoph Kuffner: *Die Minnesänger auf der Wartburg, ein Schauspiel.* The significant characters are: Otto von Veldek, Walter von der Vogelweide, and Heinrich von Ofterdingen.
- 1826—B. S. Ingemann: *Tassos Befreiung, ein dramatisches Gedicht, aus dem Dänischen übersetzt von Hans Gardhausen, mit einer poetischen Einleitung von Fouqué.*
- 1826 (ca.)—Wilhelm Blumenhagen: *Luthers Ring, oder die Fingerzeige des Himmels, eine Erzählung.* The story begins in the year 1551.
- 1827—Alexis: *Schloss Avalon, ein Roman.* Introduces Thomas Otway as an important character. Alexis' indebtedness to Scott is well known. Scott likewise introduced (or discussed) poets in his novels: Chaucer, Cowley, Waller, and Cotton in *Peveril of the Peak*, and Shakespeare in *Kenilworth*.

- 1827—Henriette Clauren: *Die Familie Clauren, oder nichts als Clauren, ein Possenspiel in zwei Akten.*
- 1828—Johann Ludwig Deinhardstein: *Hans Sachs, Schauspiel in vier Aufzügen.*
- 1828—Fouqué: *Der Sängerkrieg auf der Wartburg. Ein Dichterspiel.* The poet-characters are: Heinrich von Ofterdingen, Walter von der Vogelweide, Heinrich der tugendhafte Schreiber, Biterolf von Eisenach, Reinmar von Zweter, and Wolfram von Eschenbach.
- 1829—Platen: *Der romantische Oedipus, Komödie in fünf Akten.* On Immermann.
- 1829—Willibald Alexis: *Aennchen von Tharau, Drama in drei Akten.* On Simon Dach.
- 1829—Grabbe: *Kaiser Friedrich Barbarossa, eine Tragödie in fünf Akten.* Introduces, as a speaking character, Heinrich von Ofterdingen, as the author of the *Nibelungenlied*.
- 1829—Tieck: *Dichterleben, Novelle in zwei Teilen.* Poet-characters are Marlowe, Green, Shakespeare, and others.
- 1832—Wilhelmine von Chézy: *Petrarca, Künstler-Drama in fünf Akten.*
- 1832—J. L. F. Deinhardstein: *Die rothe Schleife, Lustspiel in vier Akten.* On Voltaire.
- 1832—Alexis: *Cabanis, ein Roman.* Takes place in the Berlin of Frederick the Great, and Ramler is an important character.
- 1832—Caroline Helene Friederike Lessing (niece by marriage of G. E. L.): *Marie und Boccaccio, historischer Roman.*
- 1833—Tieck: *Tod des Dichters, eine Novelle.* On Camoens.
- 1833—Laube: *Grillparzer, eine Reisenovelle.*
- 1833—Zedlitz: *Kerker und Krone, Schauspiel in fünf Akten.* On Torquato Tasso.
- 1834—Alexander von Sternberg: *Lessing, eine Novelle.*
- 1834—A. Bürek: *Der Sängerkrieg auf der Wartburg, eine romantische Erzählung.* Introduces Heinrich von Ofterdingen and the other poets traditionally associated with him.
- 1835—Raupach: *Tassos Tod, Tragödie in fünf Akten.*
- 1835—Alexander von Sternberg: *Molière, eine Novelle.*
- 1835—Laube: *Lord Byron, eine Reisenovelle.*
- 1835—Bettina von Arnim: *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde, seinem Denkmal.* Bettina met Goethe in 1807, in 1811 their "acquaintance" was discontinued. He did write her some letters, not love letters, and they were returned to her from his *Nachlass*. She polished them and revised them, added to them and changed them generally, so that this work is neither all truth nor all poetry.

- 1837—Halm: *Camoens, dramatisches Gedicht in einem Aufzug*.
- 1839—H. J. König: *Williams Dichten und Trachten, ein Roman*. Shakespeare is the hero. The work had reached its fourth edition in 1864.
- 1839—E. A. Willkomm: *Lord Byron, ein Dichterleben*. Included in a series of *Zivilisationsnovellen*.
- 1839—I. F. Castelli: *Das Duell eines Dichters, eine Erzählung*. On Alfieri.
- 1839—Gutzkow: *Richard Savage, oder der Sohn einer Mutter, Trauerspiel in fünf Aufzügen*. The poet-characters are Richard Savage, "berühmter Dichter," and Richard Steele, "Journalist, sein Freund." "Mit diesem Trauerspiel begann eine neue, moderne Dramatik in Deutschland."
- 1840—Bettina von Arnim: *Die Gûnderode, ein Roman*. Karoline von Gûnderode (1780-1806) wrote under the pseudonym of "Tian" a collection of *Gedichte und Phantasien* (1804) and *Poetische Fragmente* (1805).
- 1840—Karl von Holtei: *Shakespeare in der Heimat oder die Freunde, ein Schauspiel in vier Akten*. In his preface, Holtei admits that this drama is based on Tieck's *Dichterleben*.
- 1843—Hermann Kurz: *Schillers Heimatjahre*. "Kurz' erster grosser Roman."
- 1843—Christoph Kuffner: *Heinrich von Ofterdingen, Schauspiel in fünf Aufzügen*.
- 1843—Richard Wagner: *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg*. Poet-characters are: Tannhäuser, Wolfram von Eschenbach, Walter von der Vogelweide, Biterolf, Heinrich der Schreiber, Reinmar von Zweter.
- 1844—Gutzkow: *Das Urbild des Tartüffe, Lustspiel in fünf Aufzügen*. The comedy plays in Paris, the time is 1667, and Molière is the leading character.
- 1844—Bettina von Arnim: *Clemens Brentanos Frühlingskranz, in Briefen, ihm geflochten, wie er selbst es schriftlich verlangte*. A sort of *Brief-Roman*, with Clemens Brentano as the hero.
- 1845—Otto Müller: *Bürger, ein deutsches Dichterleben, ein Roman*.
- 1845 (ca.)—J. L. F. Deinhardstein: *Pigault Lebrun, Lustspiel in fünf Akten*. Charles Antoine Guillaume Pigault-Lebrun (1753-1835) wrote a number of novels and more than twenty plays, the first of which appeared in 1787.
- 1846—Laube: *Gottsched und Gellert, Charakterlustspiel in fünf Akten*. The action occurs in Leipzig in 1762.
- 1846—H. T. Oelckers: *Goethes Studentenjahre. Novellistische Schilderung, Roman in zwei Teilen, sieben Abschnitten*.
- 1847—Laube: *Die Karlsschüler, Schauspiel in fünf Akten*. On Schiller.
- 1847—Rudolf Gottschall: *Lord Byron in Italien, ein Drama*.

- 1849—Gutzkow: *Der Königsleutnant, Lustspiel in vier Akten*. Written on the occasion of the hundredth anniversary of Goethe's birth.
- 1850—Elise Schmidt: *Der Genius und die Gesellschaft, ein Drama*. On Lord Byron. She was a disciple of Hebbel. "Die Charakteristik ist reich an trefflichen Zügen; der Genius und die Gesellschaft verrät aber den Einfluss Gutzkows."
- 1850—S. H. Mosenthal: *Ein deutsches Dichterleben, ein Drama*. On Bürger. Really a dramatization of Müller's novel on Bürger.
- 1850—Adolf Widmann: *Tannhäuser, ein Roman*.
- 1851—J. L. F. Deinhardstein: *Fürst und Dichter, dramatisches Gedicht in vier Akten*. The leading characters are Goethe and Karl August.
- 1852—Johann Nestroy: *Tannhäuser, eine Zukunftsposse*. Parody on Wagner's opera, suggested by H. Wollheim, music by Karl Binder.
- 1852—Alexis: *Ruhe ist die erste Bürgerpflicht. Ein Roman*. The time is 1806 and Jean Paul is an important character.
- 1853—Alexander Lacy: *Santa Casa. Episode aus Goethes Jugendzeit. Eine Novelle*. "Santa Casa, d. i. das heilige Haus, pflegten Merk und Wieland das Goethehaus, im Freundeskreise, zu nennen." "Es wäre unendlich schwer, ja unmöglich schier, Johann Wolfgang Goethe zum Helden eines Romans zu machen. Das vermöchte wohl nur ein sublimer Geist wie Goethe selbst (1913)."
- 1853—Friedrich Hermann Klencke: *Die Karschin, ein Roman*.
- 1855—Otto Horn: *Ferdinand Raimund, Roman aus Wiens jüngster Vergangenheit*.
- 1855—Scheffel: *Ekkehard, eine Geschichte aus dem 10. Jahrhundert*. "Auf Veranlassung des Heidelberger Germanisten Adolf Holtzmann begann der Dichter im Winter 1853/54 die Uebersetzung des von Ekkehard I. verfassten, von Ekkehard IV. überarbeiteten lateinischen Epos 'Wal-tharius manu fortis,' und bei dieser Arbeit reifte vollends der Ekkehardplan."
- 1856—Johannes Scherr: *Schiller, ein kulturhistorischer Roman*. Not to be confused with Scherr's scientific work on Schiller (1859).
- 1856—Ferdinand Kürnberger: *Der Amerikamüde, ein Roman*. On Lenau.
- 1856—Wolfgang Müller von Königswinter: *Heinrich Heines Höllenfahrt, eine Satire*.
- 1856—David Kalisch: *Tannhäuser, oder der Sängerkrieg auf der Wartburg*. A parody on Wagner.
- 1857—Joseph Pape: *Friedrich von Spee, ein Trauerspiel*. Reached its third edition in 1857. Pape also wrote *Der treue Eckart, eine epische Dichtung*.

- 1857—A. E. Brachvogel: *Narziss, Trauerspiel in fünf Akten*. The leading characters are Madame de Pompadour, Diderot, and actors and actresses.
- 1858—Theodor Goldammer: *Petrarca und Laura, Schauspiel in fünf Akten*.
- 1859—Albert Grün: *Friederike. Schauspiel in fünf Aufzügen*. Friederike Brion is the heroine, Goethe the hero; the other poet-characters are Jung-Stilling and Lenz.
- 1859—Julius Leopold Klein: *Moreto, ein Schauspiel*. On Lope, Calderon, and Moreto. "Das Stück selbst ist eine Widerspiegelung des spanischen Dramas überhaupt." Klein's chief work of scholarship is his *Geschichte des Dramas* in 12 volumes (1865-76).
- 1860 (ca.)—Luise Mühlbach (Klara Müller Mundt): *Goethe und Schiller, ein historischer Roman*. "Im Laufe von 36 Jahren hat sie den Büchermarkt mit nicht weniger als 290 Bänden überschwemmt."
- 1860 (ca.)—Karl Siebel: *Tannhäuser, eine Dichtung*.
- 1860—F. W. Hackländer: *Der Tannhäuser, ein Roman*.
- 1860—Elise Henle: *Aus Goethes lustigen Tagen. Original-Lustspiel in vier Aufzügen*. The first act plays at Ilmenau, the third at Tiefurth, the second and fourth at Weimar. The time is 1776, and the characters, aside from Goethe, are from the Weimar circle. Henle was born at München in 1832. The date, 1860, is only a calculated one.
- 1860—Wohlmuth: *Mozart, Künstler-Drama in vier Akten*. On Mozart, Haydn, and Schikaneder. Written about 1860.
- 1860—Auguste Cornelius: *Platen in Venedig, Original-Lustspiel in einem Aufzug*. Written about 1860.
- 1860—Wilhelm Henzen: *Martin Luther. Reformationsdrama in fünf Aufzügen und einem Vorspiel*. The prologue and each act has its own list of characters. Lukas Cranach, Ulrich von Hutten, and Dr. Johannes Eck are introduced. The action extends from October, 1517, to March 6, 1522. The drama had a goodly number of successful performances in its day.
- 1861—Otto Müller: *Aus Petrarcas alten Tagen, ein Roman*. Müller also wrote novels on Goethe's Frankfurt ancestors and on historical actors, Ackermann and Ekhof.
- 1862—W. R. Heller: *Hohe Freunde, ein Roman*. On Goethe and Karl August.
- 1862—Heribert Rau: *Hölderlin, culturhistorisch-biographischer Roman*. "Rau hat die deutsche Literatur um ganze 103 Bände bereichert." He wrote novels also on Mozart, Beethoven, Weber, Alexander von Humboldt (then living), Shakespeare, Jean Paul, Theodore Körner, and others.

- 1863—K. T. Zianitzka: *Der Roman eines Dichterlebens in drei Bänden. On Goethe.*
- 1864—Karl Kösting: *Shakespeare, ein Drama.*
- 1864—Karl Siebel: *Zur Shakespearefeier, eine Dichtung.*
- 1864—Heribert Rau: *William Shakespeare, ein culturhistorisch-biographischer Roman in vier Büchern.* Published on the three-hundredth anniversary of Shakespeare's death; the poet's contemporaries are also speaking characters; there are 966 pages in the work.
- 1864—Albert Lindner: *William Shakespeare, ein Schauspiel.*
- 1864—Adolf Calmberg: *Theodor Körner, dramatisches Gedicht in vier Aufzügen.* Toni Adamberger, the actress, and Andreas Streicher are also introduced.
- 1865—A. E. Brachvogel: *Beaumarchais, ein Roman.* Brachvogel has also written a drama on *Hogarth* and a novel on *Schubart und seine Zeitgenossen.*
- 1866—Laube: *Der Statthalter von Bengalen, Schauspiel in vier Akten.* On Sir Philipp Francis and Lord Sackville, the two possible authors of the *Junius Letters.*
- 1866—Martin Greif: *Hans Sachs, ein Drama.*
- 1867—Wagner: *Die Meistersinger von Nürnberg.* On Hans Sachs.
- 1867—Friedrich Gessler: *Reinhold Lenz, ein Drama.*
- 1867—Max Ring: *John Milton und seine Zeit, ein Roman.* "Max Ring (1817-1901) hat weit über hundert Bände Erzählendes, auch Gedichte und Dramen geschrieben." The date is only calculated.
- 1869—Eduard Grisebach: *Der neue Tannhäuser, eine Dichtung.*
- 1870—A. Mels: *Heines "Junge Leiden." Charakterbild in drei Aufzügen.* The characters are Heine, his relatives, and acquaintances. The date is only calculated.
- 1870—C. B. L. A. M. Schücking: *Luther in Rom. Ein Roman.*
- 1870—Richard Wagner: *Eine Kapitulation. Lustspiel in antiker Manier.* Victor Hugo is the hero.
- 1870—Otto Ludwig: *Das Fräulein von Scuderi, Trauerspiel in fünf Akten.* The heroine is the same as in Hoffmann's work of like title.
- 1871—Wilhelm Bennecke: *Reinhold Lenz, eine Novelle.* Aside from Lenz, Nicolai, Ramler, Goethe, and other well-known characters of Lenz's time are speaking characters.
- 1873—Wolfgang Müller von Königswinter: *Das Haus der Brentano, eine Roman-Chronik.* A new edition appeared in 1913 with an introduction by Franz von Brentano.
- 1875—Eduard Grisebach: *Tannhäuser in Rom.*

- 1875—Hans Koester: *Luther, ein Drama*. Koester (1818–1900) wrote this work about 1875.
- 1875—Heinrich Moritz Horn: *Goethe in Strassburg und Sesenheim, eine Dichtung*.
- 1875—Hugo Lubliner: *Die Modelle des Sheridan, Schauspiel in vier Akten*. On R. B. B. Sheridan as author of *School for Scandal*.
- 1877—Margaretha Spörlin: *Vater Jung-Stilling und Fräulein Katharina. Eine Erinnerung aus Badenweiler*.
- 1880—Karl Bleibtreu: *Der Traum. Ein Roman*. "Die Jugend Byrons in Anlehnung an Disraelis *Venetia* schildernd."
- 1880—Daniel Spitzer: *Verliebte Wagnerianer, eine Novelle*. This is the fifth edition; the first was of course written earlier.
- 1880—Julius Wolff: *Tannhäuser, ein Minnesang*. "Wolffs zwei Bände vereinigen beinahe alle Ereignisse und Personen, mit denen Ofterdingen in Beziehung gebracht worden ist." Wolff looks upon Ofterdingen as the author of the *Nibelungenlied*.
- 1880—G. Kastropp: *Heinrich von Ofterdingen, eine Mär*.
- 1882—Fulda: *Christian Günther, ein Trauerspiel*. Fulda's first work.
- 1882—Max Grube: *Christian Günther, Schauspiel in fünf Akten*.
- 1883—Hans Herrig: *Luther, ein kirchliches Festspiel*.
- 1883—Wilhelm Henzen: *Martin Luther, ein Drama*.
- 1883—August Trümpelmann: *Luther und seine Zeit, ein Volksschauspiel in Bildern*.
- 1883—Otto Devrient: *Luther, historisches Charakterbild in sieben Abtheilungen*.
- 1884—Wildenbruch: *Christoph Marlow, Trauerspiel in vier Akten*.
- 1885—Friedrich Maschek: *Ein bezähmter Wagnerianer, humoristische Novelle*.
- 1886—Adolf Stern: *Camoens, ein Roman*.
- 1886—Karl Bleibtreu: *Lord Byrons letzte Liebe, ein Drama*.
- 1886—Karl Bleibtreu: *Meine Tochter, ein Drama*. On Byron.
- 1887—Armin Stein (H. Nietschmann): *Das Buch vom Doktor Luther, ein Roman*. "Auch hier wieder habe ich zu meiner biographischen Darstellung die Methode gewählt, welche das historische Material in novelistische Form giesst. Dass der geschichtlichen Treue dadurch Abbruch geschehen sei, wird kein Sachkundiger behaupten" (Vorrede).
- 1889—Adolf Bartels: *Johann Christian Günther, Trauerspiel in fünf Akten*.
- 1890—Otto Haupt: *Hans Sachs; vaterländisches Schauspiel in fünf Aufzügen*.
- 1890—Armin Stein: *Hans Sachs, ein Roman*.

- 1890—Max Trausil: *Richard Wagner. Eine Künstler-Novelle.*
- 1891—Wilhelm von Warteneck: *Der Ring des Ofterdingen. Lustspiel in vier Aufzügen und einem Vorspiel.*
- 1891—Wilhelm Henzen: *Schiller und Lotte. Schauspiel in vier Aufzügen.*
- 1891—Wilhelm von Polenz: *Heinrich von Kleist, ein Trauerspiel.*
- 1892—Friedrich Wilhelm von Hindersin: *Martin Luther, ein Drama.*
- 1892—Paul Lindau: *Der Komödiant, ein Schauspiel in drei Abteilungen und fünf Aufzügen.* On Molière. "Ein Künstlerstück, das sich den schon vorhandenen Molièrestücken würdig anschliesst."
- 1896—Peter Hille: *Des Platonikers Sohn, eine Erziehungstragödie.* On Petrarch.
- 1896—Ludwig A. Ganghofer: *Die Sünden der Väter, ein Roman.* "Sein Roman *Die Sünden der Väter* schildert Heinrich Leuthold." The novel reached the seventh edition in 1902.
- 1897—Fritz Lienhard: *Gottfried von Strassburg, ein Drama.*
- 1898—Karl Müller-Rastatt: *In die Nacht. Ein Dichterleben.* This novel poetizes the life of Hölderlin with strict accuracy as to historical details.
- 1898—C. F. Meyer: *Petrus Vineia*, published by Langmesser from Meyer's *Nachlass* as drama and short story. Vineia is credited by some scholars with having been the father of the Italian sonnet.
- 1899—Rudolf Huch: *Mehr Goethe.* Seems to be a bit of poetry; written under the pseudonym of A. Schuster.
- 1900—Karl Bleibtreu: *Byrons Geheimnis, ein Drama in fünf Akten.*
- 1902—Adolf Paul: *Der Fall Voltaire, eine heroische Komödie.*
- 1903—Königsbrun-Schaup: *Unsterblichkeit, dramatisches Gedicht.* On Petrarch.
- 1903—Adolf Bartels: *Martin Luther, eine dramatische Trilogie* (Der junge Luther, Der Reichstag zu Worms, Der Reformator).
- 1903—Fritz Lienhard: *Thüringer Tagebuch.* On Heinrich von Ofterdingen. "Was Lienhard von Ofterdingen erzählt ist nicht geschichtlichen Ursprungs, sondern fließt aus rein poetischer Quelle, die Scheffels Frau Aventure mit ihrer romantischen Wünschelrute aufgedeckt hat."
- 1904—G. H. Schneideck: *Heinrich von Ofterdingen, ein deutsches Spiel in vier Akten.*
- 1905—Georg Fuchs: *Manfred, eine Tragödie in vier Aufzügen.* Heinrich von Ofterdingen is the motif-giving character.
- 1905—Wildenbruch: *Die Lieder des Euripides. Schauspiel mit Musik.* "Ein Gedicht von Dichtersehnsucht, Dichtermacht und Dichterentsagung."
- 1905—Julius Riffert: *Luthers Abschied von der Wartburg, ein Schauspiel.*

- 1906—Fritz Lienhard: *Eine dramatische Wartburg-Trilogie* (Heinrich von Ofterdingen, 1903; Die heilige Elisabeth, 1905; Luther auf der Wartburg, 1906).
- 1906—Johannes Dose: *Der Held von Wittenberg, Unterhaltungsroman*. On Luther.
- 1906—Ferdinand Saar: *Sappho, eine Novelle*.
- 1908—Adolf Rest: *Tannhäuser, ein Sagendrama in sieben Bildern*. Amalgamates Tannhäuser and Ofterdingen. Tannhäuser explains himself by saying: "Ich bin ein Ofterdingen."
- 1910—Rud. Hans Bartsch: *Schwammerl, ein Schubert-Roman*. The hero is Franz Schubert. Grillparzer, Goethe, Moritz von Schwind, Beethoven, Mozart, the members of Schubert's family, old Italian painters, the poets whose poems Schubert set to music, are introduced in one way and another.
- 1910—Jul. Fel. Humpf: *Der Tannhäuser, eine Tragödie in fünf Akten*. Tannhäuser, Ofterdingen, Biterolf, and Der Tugendhafte Schreiber are characters.
- 1910—Paul Friedrich: *Das dritte Reich. Die Tragödie des Individualismus*. On Nietzsche and Wagner and their circle. Time is from 1874 to 1888.
- 1912—Franz Karl Ginzkey: *Der von der Vogelweide. Ein Roman*. "Ein Roman, der einen so ausgesprochenen Helden hat, einen Helden von so feingestimmtem Wesen, bietet dem Autor immer grosse Vorteile. Ginzkey hat sie redlich genützt."
- 1912—Siegfried Krebs: *August Daniel von Binzer, oder das Ende der Romantik. Ein Roman*.
- 1913—Edward Stilgebauer: *Harry, ein Roman aus der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts*. On Heine.
- 1913—Hauptmann: *Festspiel in deutschen Reimen*. Introduces Fichte, Hegel, and Heinrich von Kleist.
- 1913—Walter von Molo: *Ums Menschentum, ein Schillerroman*.
- 1913—Walter von Molo: *Im Titanenkampf, ein Schillerroman*. Second part.
- 1913—Klara Hofer: *Alles Leben ist Raub; Der Weg Friedrich Hebbels, ein Roman*.
- 1914—Walter von Molo: *Den Sternen zu, ein Schillerroman*. Third part.

This is the list of epic and dramatic works in German literature that have poets as leading characters. It is undoubtedly incomplete, but even so it is long. And there is but one way to make it shorter: to exclude the works on Luther, on the ground that they treat primarily Luther's conflict with Catholicism, while his literary activities

receive but slight if any attention; and to exclude the works on Otterdingen and Tannhäuser, on the ground that their historicity remains unconfirmed, that their names connote now a legendary personage, now one whose exact relation to real men and real poets is indeterminable. There is evident argument, however, against exclusion in any of these three cases. The list should remain as it is, or be added to by those who know of other instances of the same sort. And since it is plain that this type of literature is increasing (to reason chronologically, 1916 will see a number of additional creative works on Shakespeare), the question arises whether the life of a poet is a good theme for a creative work. Was Klara Hofer, for example, really justified in writing a novel on Hebbel, with its delightful bit of impressionistic criticism, but with reality and fiction intermingled? To attempt to answer such a question is to waste space and time. The cynical and pedantic will answer in the negative; they will say that Hebbel's life is not adapted to dramatic treatment, and that instead of writing an epic work of pure fiction on Hebbel, one should write an *interesting* study that adheres to the facts. But not all are cynical and many are unpedantic.

When, about 1815, critics and readers were wondering why Fouqué's *Undine* was such a success, Goethe calmly said: "Es war ein guter Stoff." But whether Goethe himself makes a good hero of an epic or dramatic work depends largely upon his creative admirer. And whether conventional themes are becoming scarce in Germany in an age of peace and consequent monotony for those who feed on the exciting and the thrilling, and in an age, at the same time, of abundant literary productivity, in an age when the number of creative writers has been suddenly almost doubled by the participation of women writers—no one can answer such a query. Concerning the entire situation, only two things are wholly certain: the poet is better adapted to epic than to dramatic treatment, and German poets have written, and are writing, some exceedingly strong and some extremely weak epic and dramatic works that poetize other poets.

ALLEN WILSON PORTERFIELD

COLUMBIA UNIVERSITY

NOTES ON WALTHER VON DER VOGELWEIDE

1. The text of the poet, adopted by Wilmanns in his large edition of Walther's poems in the *Germanistische Handbibliothek*, Halle, 1883, p. 404, corresponding to Lachmann 121, 33 f., reads as follows:

Die grîsen woltenz überkomen,
 diu werlt gestüende trûreclîcher nie
 Und hete an frôiden ab genomen.
 doch streit ich zorneclîche wider sie,
 Si möhtens wol gedagen,
 ez wurde niemer wâr.
 mir was ir rede swâr.
 aus streit ich mit den alten:
 die hânt den strît behalten
 nû lenger denne ein jâr.

Wilmanns would interpret this approximately in this manner: "Graybeards have *aimed to prove* [?] that the world was never in a sorrier condition [than now] and that its joys have dwindled. Yet I used to oppose them in anger, urging them *to hold their peace* [maintaining] that it would never turn out to be true. Their words grieved me [depressed my spirits]. Thus I argued with the graybeards: they have had the better of the argument now for more than a year."

Bearing in mind now that by common agreement of scholars the Paris MS C, the Heidelberg MS A, the Weingarten MS B, and the Würzburg MS E are of prime importance in determining the textual form of Walther's works, we recall the fact that of these MSS C and E present as first line of the passage just quoted:

Die grîsen wolten mich des überkomen,

which would mean: "Graybeards have tried to convince me." While Wilmanns calls attention to this in a footnote and adds: "vortrefflich nach dem Sinn aber gegen den Vers," he seems to me to attach far too little importance to the fact that "Die Verbindung *ez überkomen* in dem Sinn von 'es dartun, beweisen,' etwa nach dem Muster von *ez scheiden, ez suenen* (Gr. 4, 334) ist nicht belegt."

Lexer defines *überkomen* as *gewinnen, in die Gewalt bekommen, überwinden, überreden*. Wilmanns rejects, therefore, *metri gratia*, a reading in harmony with other observed Middle High German usage, that fits the obvious meaning of the context and is supported by two of the most important MSS, in favor of a conjectural idiom for which he can adduce no parallels. Furthermore, the sixth edition of Karl Lachmann's Walther-text, an unchanged reprint of Karl Müllenhoff's redaction of the work, which appeared in 1875, presents the reading:

Die grîsen hânt mich's überkomen,

"Graybeards have convinced me." But in the very next breath Walther denies this result of their argument and asserts his opposition to their contention, continued, he says, until something over a year before the date of the *Spruch*. Hence the choice of the monosyllable, *hânt*, in place of *wolten*, since it sacrifices a clear and acceptable meaning to metrical regularity and makes the poet sponsor of a thought denied by him in the very next words, is surely not in harmony with his facility in poetic expression, and is probably the error of a careless scribe or of a metrical emendator. In view of such considerations, the reading of C and E:

Die grîsen wolten mich des überkomen,

with the objectionable five arses of the line, seems to me to be the work of a scribe who resolved the older *mich's* of Walther's line:

Die grîsen wolten mich's überkomen

into the syntactically unobjectionable *mich des*. Hermann Paul in his edition of Walther's works, Halle, 1883, adopts this, which seems to me the most natural and acceptable reading of the verse.

Wilmanns reads, in harmony with MSS C and E, the fifth verse of the strophe already quoted:

Si möhtens wol gedagen,

although he remarks in a footnote: "Der Bau der Strophe fordert hier einen Reim auf *alten*. Wackernagels Vermutung *vol gealten*, 'sie möchten vollständig darüber alt werden, es würde doch nicht wahr,' genügt der Form, aber schwerlich dem Sinne. Denn wie

kann die Behauptung, die jetzige Zeit sei schlechter als die vergangene, durch ein hohes Alter der Greise beeinflusst werden?" But Wilmanns' rejection of Wackernagel's emendation is not justified by the words just quoted; for Wackernagel supposes that the poet here assures the graybeards that they might maintain their pessimistic point of view until they had reached the climax of old age, without proving their contention. This is like the colloquial English "You may argue thus *till the horn blows*, without proving your point," and deserves serious consideration as possibly a restoration of the poet's meaning. With it we should compare the conjecture of Pfeiffer-Bartsch, who substitute for *wol gedagen, wol gewalten*. *Einer rede gewalten* means "to vouch for" or "maintain a thing" (statement). The adoption of this emendation would make the poet urge that the graybeards might well maintain their contention, without ever proving the truth of it. The passage would then read:

Die grîsen wôlten mîchs ûberkômen,
 diu werlt gestûende trûreclîcher nie
 Und hete an frôiden ab genomen.
 doch streit ich zorneclîche wider sie,
 Si môhtens wol gewalten (gealten?),
 ez wurde niemer wâr.
 mir was ir rede swâr.
 sus streit ich mit den alten.
 die hânt den strît behalten
 nû lenger denne ein jâr.

"Graybeards tried to convince me that the world was never in a sorrier condition [than now] and that its joys have dwindled. But I used to oppose them in anger, urging that they might well maintain their contention, without ever proving the truth of it [or, that they might maintain their contention until the climax of old age, without proving the truth of it]: their words grieved me. Thus I argued with the graybeards: they have had the better of the argument now for more than a year."

2. Two poems of Walther, *Sprüche* concerning a certain Gerhart Atze, were published by Lachmann, following the lead of the MSS, in the reverse of their logical order. In the natural sequence, restored by Pfeiffer-Bartsch, these passages run as follows:

[Lachmann, 104, 7 ff.]

Mir hât hêr Gêrhart Atze ein pfert
 erschozzen zIsenache.
 daz klage ich dem den er bestât:
 derst unser beider voget.
 Ez was wol drier marke wert:
 nu hoeret frömde sache,
 sit daz ez an ein gelten gât,
 wâ mit er mich nû zoget
 er seit von grôzer swaere,
 wie min pferit maere
 dem rosse sippe waere,
 daz im den finger abe
 gebizzen hât ze schanden.
 ich swer mit beiden handen,
 daz si sich niht erkanden.
 ist ieman der mir stabe?

[Lachmann, 82, 11 ff.]

Rît ze hove, Dietrich.
 'hêrre, i'n mac.' waz irret dich?
 'i'n hân niht rosses daz ich dar gerite.'
 Ich lh' dir ein'z, und wilt dû daz.
 'hêrre, gerite al deste baz.'
 nu stant alsô noch eine wile, bîte.
 Wed'r ritest gerner eine guldin katzen,
 od einen wunderlîchen Gerhart Atzen?
 'semir got, und aeze ez hôi, ez waere ein
 frômdez pfert.
 im gênt die ougen umbe als einem affen,
 er ist als ein guggaldei geschaffen.
 den selben Atzen gebet mir her: so bin ich
 wol gewert.'
 nu krümbe dîn bein selbe dar, sit du Atzen
 hât gegert.

The meaning of the first of these passages is clearly: "Sir Gerhart Atze shot a horse of mine at Eisenach. I enter complaint with him whose vassal he is—that man is the liege lord of us both [i.e., the Landgrave Hermann of Thuringia]. It was well worth three marks of silver: now listen to a strange plea with which he puts me off, when the question of damages is at stake. He talks of great

hardship, of how my noble horse was a relative of the steed that bit his finger off to his disgrace. I swear with both hands up that they [i.e., the horses] were not even acquaintances. Is anybody here to administer the oath?"

The lines thus translated are the logical preface of the second passage, which contains two words which have hitherto baffled the commentators. Leaving these words untranslated for the moment, we may reproduce the meaning of the rest of the context as follows: "Ride to court, Dietrich." "Sir, I can't." "What prevents you?" "I have no horse on which to ride there." "I'll lend you one, if that's your wish." "I shall ride [then] all the better, Sir." "Now hold on then just a moment, wait! Which would you rather ride, a *guldin katzen* or a queer fish of a Gêrhart Atze?" "By Jove, even if it ate hay it would be a freak of a horse. His eyes roll about [in his head] like those of an ape; he is shaped like a *guggaldei*. Give me this fellow Atze: that will be a great favor." "Now be your own horse [i.e., ride Shank's mare] on this trip, since you've chosen Atze."

The two expressions, *guldin katzen* and *guggaldei*, have remained hitherto unexplained and are the subject of this note. Wilmanns says in his large edition: "Was die goldene Katze soll, und wie Walther dazu kommt, die Wahl zwischen ihr und Atze zu lassen, ist unerklärt." Now Moritz Haupt, in his redaction of Lachmann's edition of Walther von der Vogelweide, points to one *Gerhardus et frater ejus Henricus cognomine Atzo*, witnesses in a document of the Landgrave Hermann of Thuringia, dated 1196, which is proof, at least, that Gêrhart Atze was the name of one of Walther's German contemporaries and not an invention of the poet. We have just read Walther's epic introduction to the dramatic dialogue, in which he gives his servant the choice of two steeds. We learn here of Walther's grievance: the loss of his horse, his inability to collect damages, and the absurd excuse of the defendant. The alleged worth of the horse, three marks of silver, suggests a purse full of money. An ancient German designation for purse, booked by Adelung and noted by the authors of various German dialect-dictionaries, like the *Aargauer Wörterbuch*, the *Schweizerisches Idiotikon*, and others, is *Katze* or *Geldkatze*. The term is plainly derived from the

name of the animal whose skin was used as the material of the purse or girdle (*Geldgürtel*). Grimm's *Wörterbuch* assigns to the eighteenth century the first appearance of the word *Katze* "to designate a hollow leather girdle, serving as a money-purse"; but the use of the word to designate a money-purse, without explicit indication of the form, reaches far back into the Middle Ages. Lexer cites in his large *Mittelhochdeutsches Wörterbuch* under the heading, *Katze*, the *Deutsche Reichstagsakten* for the years 1376-87, published by Weiszäcker, Munich, 1867, as illustrating this meaning of the word. The *Aargauer Wörterbuch* by J. Hunziker, Aarau, 1877, p. 145, defines the word *Chätz* as *Geldgurt* and the *Schweizerisches Idiotikon*, Frauenfeld, 1895, assigns the word *Katze* in the sense of *Geldgürtel von Leder um den Leib getragen* to Glarus and to Zürich. The well-known tendency of German dialects to preserve indefinitely old forms of speech and to adopt but very slowly changes of vocabulary, syntax, or idiom makes it seem doubtful that the statement of Grimm's *Wörterbuch* is correct, in regard to the earliest date of the "hollow-leather-money-girdle" meaning of *Katze*. Our knowledge of this tendency makes it appear antecedently probable that a term occurring in the imperial German laws for the decade 1376-87 was part of the vocabulary of the German people long before this, certainly in the time of Walther von der Vogelweide.

Now *ein guldin berc* in the sense of a mountain full of gold is cited by Lexer under the caption *guldin*. By analogy the inference from the foregoing seems warranted, that *ein guldin Katze* means a purse full of gold, as well as a golden cat. Hence the first of the alternative steeds, offered by the poet to Dietrich, is a humorous embodiment of the money damages, left unpaid by Gêrhart Atze: an absurdly insignificant steed, to be sure, for the double reason that the unpaid fine would fill but a very slender purse—a very lean *Katze*—and that the cat has been from early times to the present a proverbially humble member of the German household. The contemptuous expression: "Das ist für die Katz" is typical of numerous similar sayings, collected by Wander in his *Sprichwörterlexikon* and by other scholars, all of which emphasize the low place in the scale of domestic animals assigned by the German to the cat.

Concerning the second of the two words here under consideration, *guggaldei*, evidently used by Dietrich as a term of opprobrium, Lachmann and his successors, Haupt and Müllenhoff, are silent. Pfeiffer-Bartsch remark in a footnote: "*guggaldei*, Kuckuck, ein in seiner zweiten Hälfte noch rätselhaftes Wort (vgl. *Mhd. Wörterbuch*, I, 22)." Wilmanns is equally brief: "*guggaldei*, gleichfalls unerklärt; s. *Lexer I*, 1114." Paul in his edition of Walther's works, 1882, suggests interrogatively as the equivalent of *guggaldei* the word, Kuckuck. Benecke-Müller-Zarncke, in their *Mittelhochdeutsches Wörterbuch*, regard the word as made up of two elements, *gugg-*, cuckoo, and the suffix, *-aldei*, to be identified with the Swiss *adei* or *âda*, used in the sense of *immer*, *allezeit*, and to be traced back, therefore, to the phrase, *alle Tage*. *Guggaldei*=Kuckuck, "der in einem fort rufende Vogel?" *Lexer* rejects this conception of the alleged suffix and adopts Weinhold's view, expressed in his *Bairische Grammatik*, § 207, that *guggaldei*, *hoppaldei*, *kotzaldei*, *fakuldei*, etc., "sind auf das aus *walt* entstandene uneigentliche Suffix *-olt* zurückzuführen." But he fails to define the meaning of the word under consideration. If now we omit the last two letters, *-ei*, of the word, there remains the word *guggald*, which strikingly resembles the English word *cuckold* (*Hahnrei*). Now Murray follows Skeat in regarding the Middle English *cukeweld*, *cokewald* as an adaptation of an Old French word which appears according to Godefroy in a document of the year 1463 under the form *cucuault*, pointing to an earlier **cucuault*, from the Old French *cucu* . . . with the appellative and pejorative suffix *-ald*, *-auld*, *-au*, which would correspond to the Italian *-aldo*, the German *-walt*. This Old French word clearly has the meaning, *mari trompé*, "cuckold," like the modern French *cocu*. It points to the existence of a mediaeval German word of presumably the same meaning, which would be identical in form with the word *guggald*, for an earlier **gugg-walt*. The first syllable of this compound is, of course, an imitation of the clear cry of the cuckoo. Early popular observation of the habit of this bird to shift parental responsibility by laying its eggs in other birds' nests led to the use of its name, coupled with an indication of its home (*walt*), to designate the human victim of similar parasitism. The Germanic dialects abound in such expressions, as "Wenn der Kuckuck Eier legt, muss

man ein fremdes Nest herhalten"; "Einem ein Kuckucks ei ins Nest legen," etc.; cf. Wander, *Deutsches Sprichwörterlexikon*, II, 1697 f. And the word *Kuckuck* is used in certain modern German dialects for the more common *Hahnrei*, "cuckold." We may infer then that *guggald-ei* means "cuckold-egg," i.e., bastard. In the light of these considerations Dietrich's description of the second alternative steed becomes intelligible: "By Jove, even if it ate hay it would be a freak of a horse. His eyes roll about in his head like those of an ape; he is shaped like a son-of-a-gun [bastard]. Give me this fellow Atze: that will be a great favor." To prefer an ignoble creature of this sort to a *guldin katze*, however humble the cat in the eyes of the community and however lean the present specimen, is Walther's whimsical justification for withdrawing his alternative offer and for charging his servant to execute the commission now on foot.

STARR WILLARD CUTTING

UNIVERSITY OF CHICAGO

GOETHE'S ABFALL VON DER GOTIK

"Die dritte Wallfahrt nach Erwins Grab" (Juli 1775) zeigt Goethe noch ganz im Bann des Gotischen. Gotisch zeigt sich sein Geschmack auch noch in Weimar.¹ Aber am 8. Oktober 1786 bricht er in Venedig beim Anblick eines Gebälkstücker vom Tempel des Antonius und der Faustina in die Worte aus: "Das ist freilich etwas anderes, als unsere kauzenden, auf Kragsteinlein übereinander geschichteten Heiligen der gotischen Zierweisen, etwas anderes als unsere Tabakspfeifen-Säulen, spitze Türlein und Blumenzacken; diese bin ich nun, Gott sei Dank auf ewig los!"

Was war inzwischen vorgegangen?

Nach den ersten wilden Monaten in Weimar nimmt Goethe sein gewohntes Zeichnen—meistens Landschaften—wieder auf. Er schliesst sich auch wieder inniger an Oeser an. Als Kunsthändler bringt Goethe die Silhouettenkunst nach Weimar und fährt fort, Kunstsammlungen für sich und andre anzulegen. Interessant ist hierbei die Wahl der Bilder, die fast durchweg deutsch oder niederländisch sind. Auf litterarischem Gebiet wird der Hamann-Herdersche Traktatenstil beiseite gelegt; altdeutschem Leben in Hans Sachs noch ein Denkmal gesetzt. Die Wertherstimmung ist überwunden und wird 1777 in "der Triumph der Empfindsamkeit" persifliert.

Frau von Stein, "die Besänftigerin," tritt ihr mildes Regiment über ihn an.² Auch war das Verhältnis zu dem Herzog ein festes geworden, eine "Ehe," die schwere Verpflichtungen mit sich führte. Diesen Pflichten kommt er gewissenhaft nach und zwar in solchem Masse, dass Herder spottet: "er ist Aufseher des Bauwesens bis zum Wegbau hinunter," er ist "das Faktotum der Weimarischen."

Es stellte sich mit dem ernsthafteren Gang seines äusseren Lebens ein Verlangen nach Mass, nach geregelter Lebensweise ein. In den festen Verband der bürgerlichen Gesellschaft eingefügt, musste er auch als verantwortungsvoller Beamter, seinen Unter-

¹ Vgl. An Oeser, d. 15. Januar 1778.

² Vgl. An Charlotte von Stein, d. 2. Juni 1778.

gebenen gegenüber auf Ordnung und Pünktlichkeit bestehen. In solchem Amt kommt man mit Empfindung und Gefühl nicht aus und der Dichter konstatiert, dass die Zeit der "Träumerei" vorbei sei.

Dieser erwachende ernsthafte Zug zeigt sich nirgends schlagender als in seinen Briefen an seinen Schützling Krafft,¹ wo er sich nicht nur väterlich ernst, sondern wie Faust im Spaziergang vor dem Tor vom Elend der Menschheit tief ergriffen zeigt. Als ein ferneres Zeugniß für diesen Wandel mag noch ein an die Mutter gerichtetes Wort aus dieser Zeit hier stehen: "ich habe alles was ein Mensch verlangen kann, ein Leben in dem ich mich täglich übe und täglich wachse, und komme diesmal gesund, ohne Leidenschaft, ohne Verworrenheit, ohne dumpfes Treiben, sondern wie ein von Gott Geliebter, der die Hälfte seines Lebens hingebracht hat und, aus vergangenem Leid manches Gute für die Zukunft hofft."²

Das alles zeigt sich auch bald in seiner Kunstschauung. Mit dem Subjektivismus wird aufgeräumt. Wenn es im Tagebuch heisst: "Viel Liebe zur [klassischen] Baukunst"; wenn er anfang des Jahres 1779, *Iphigenie* in Angriff nimmt, wenn er im selben Jahr sich sehr für den Hofbildhauer Clauren und die Plastik interessiert; wenn er 1781 Müller, seines Aufenthalts in Rom wegen, beneidet, so heisst das alles: Hinweg vom Subjektivismus und vorwärts zum Gesetzmässigen in *Kunst und Dichtung*! Mitte 1778, setzt auch die Lektüre von Mengs Schriften ein. Von seiner bisherigen gefühlsmässigen Schwärmerei für Landschaftsgemälde wendet er sich ab. Dafür beginnt er sich in einer "richtigeren" Zeichnung zu üben. Anstatt sich wie früher in seinen Versuchen zu *vergnügen*, sucht er sich nun zu *schulen*. Mit einem Wort, er wendet sich zu einer formalen, objektiven Kunstbetrachtung. Das Formal-Schöne tritt an Stelle des malerischen effekts, der ihm bisher z. B. an den Niederländern so gewaltig imponiert hatte.

Bezeichnend für seine neue Denkweise ist es, als er 1778 beim Anblick der Alpen bemerkt: "Man fühlt, hier ist nichts Willkürliches, alles langsam bewegendes, ewiges Gesetz," wie ihm ja auch von nun ab in Sachen der Kunst nicht mehr zuwider war als die Willkür.

¹ Vgl. An Krafft, d. 2. November 1778.

² An Frau Rat Goethe, d. 9. August 1779.

Die ersten Weimarer Jahre sind ja wohl die dürrn Jahre in Goethes dichterischer Laufbahn, waren sie ja auch in der Wirklichkeit nicht die erfreulichsten. Der Mann rettete sich bald aus dem Hofleben. Wohin? In sich selbst, in die Natur, in seine paar Freunde. Nun galt es für Goethe den Künstler, dasselbe zu tun, denn 1780 versiegte die Poesie. Zum Neujahrstag, 1781, schreibt er an Frau von Stein: "Keine Reime kann ich Ihnen schicken, denn mein prosaisch Leben verschlingt alle diese Bächlein wie ein weiter Land, aber die Poesie, meine Beste, zu lieben kann mir nicht genommen werden."

Auch für die bildende Kunst war trotz vielfachen Zeichnens nicht recht viel geschehen. Der Subjektivismus seiner Jugend war er überdrüssig geworden. Wohin sollte er sich retten? Zur Antike! Sein dieszeitiges Lösungswort "Natur und Antike!" heisst wohl künstlerisches Schaffen auf Grund der Natur, nach den ästhetischen Grundsätzen der Antike. Zur Antike also! Sehr wohl, nur dass dem Dichter in Weimar die Anschauung der Antike fast gänzlich mangelte. Er wendete sich vorerst zur Natur. Natur aber nicht mehr im früheren idyllischen Sinn. Nun ist ihm "nichts so gross als das Natürliche," und das Erstrebenswerteste scheint ihm "gut und böse sein wie die Natur."

Um aber die Natur zu ergründen, dazu gehört mehr als in der Natur zu empfinden; sie will studiert werden. Er vertieft sich in die Cosmogonie, Osteologie, Mineralogie, Farbenlehre, u.s.w. Das alles "rast jetzt bei uns." Durch dies Studium hofft er sich vorzubereiten auf die Betrachtung und den Genuss der antiken Kunst, die er nun als Schüler Winckelmanns, Oesers, und Mengs für die einzig grosse und wahre hält.

Auch Raphael macht ihm viel Freude und er treibt "allerhand Bildnerei."¹ "Wenn Raphael und Albrecht Dürer auf dem höchsten Gipfel stehen, was soll ein echter Schüler mehr fliehen als die Willkürlichkeit." "Nach meinem Rath müssten Sie eine Zeitlang sich ganz an Raphaeln, die Antiken und die Natur wenden."²

Ueber die Wahl der Motive denkt Goethe noch wie in *Nach Falconet und über Falconet*: "Das Aug des Künstlers aber findet sie

¹An Merck, d. 5. August 1778.

²Au Müller in Rom, d. 21. Juni 1788.

[die Stimmung] überall. Er mag die Werkstatt eines Schusters betreten oder einen Stall, er mag das Gesicht seiner Geliebten, seine Stiefel, oder die Antike ansehen, überall sieht er die heiligen Schwingungen und leise Töne, womit die Natur alle Gegenstände verbindet."

"Es kommt nicht darauf an, was für Gegenstände der Künstler bearbeitet, sondern vielmehr in welchen Gegenständen er nach der Natur das innere Leben erkennt und welche er wieder nach allen Wirkungen ihres Lebens hinstellen kann."

Das Dilletantenmässige in Goethes Kunstbestrebungen zeigt sich darin, dass er, ohne in irgend einem Fach etwas zu leisten, sich in allen: Porzellanmalerei, Radieren, Giesskunst, u.s.w. herumtreibt. "Gott segne dich für deine Freude an meiner Künsteley. Ich kanns nicht lassen, ich muss immer bildeln."¹

Mit der Abneigung gegen die "Schnitz- und Kritzposen" der deutschen Kunst und der Erhebung der Antike fällt zeitlich zusammen, dass Goethe seine Blicke und Wünsche nach Italien richtet, nach dem goldenen Land der Kunst, wohin sein Vater ihn schon als kind gewiesen, wohin er selbst schon einst unterwegs gewesen, und das von alters her das Mekka jedes deutschen Künstlers war, wo er auch schon Tischbein und seinen Schützling Müller weiss. "Wie sehr beneide ich sie," schreibt er Müller, "um Ihre Wohnung mitten unter den Meisterstücken." "Ich beneide dich um die Ruhe deines Zustandes und um die Nachbarschaft der Raphaels."²

Ferner wichtig zur Charakteristik seines damaligen Entwicklungsganges ist die ausgesprochene Freude an einem Abguss des vaticanischen Apolls, den ihm der Herzog von Gotha geschenkt (d. 16. Januar 1782), sein Lob der Mengsschen Schriften (d. 26. Februar 1782). Oesers stille Künstler- und Weltmanns Klugheit imponiert ihm (d. 21. November 1782). Tischbein wird in Rom ein echter Künstler werden (d. 17. Februar 1783). Er studiert die Kunst des Giessens und interessiert sich eingehend für die Plastik (d. 12. November 1784). Auf den letzten nordischen Winter stärkt er sich durch den Anblick von Tischbeins *Konradin*, "einem über den Alpen gefertigten Werke."

¹ An Lavater, d. 3. November 1780.

² An v. Knebel, d. 26. Februar 1782.

Mit einer fast pathologischen Sehnsucht verlangt er hinweg von dem Lande "wo so wenig Sommer ist," wo die Gegend gemein ist von den "verfallenen Hütten, Höfen und Schweinställen," hinweg, nach den "Meisterwerken von denen wir in unserem kargen Lande nur durch Tradition eine nebligte Ahnung haben also gar weit zurücke bleiben müssen."

Es kommt die Zeit, da er an die Abreise denken darf. Kaum vermag er mehr ein lateinisches Buch aufzuschlagen vor Sehnsucht nach dem gelobten Lande, ja er verzweifelt geradezu diese Sehnsucht auf geradem Wege jemals befriedigen zu können.

Diese zweite Wertherepoche—Verzweiflung um seine Liebe zu Frau von Stein, die verlorene Dichtkunst, zerrüttete Gesundheit—durchbricht er fast gewelthätig und entflieht! Das goldene Land der Kunst liegt offen vor ihm.

Vorübergehend entrichtet er in München Dürer und den Niederländern den gewohnten Tribut. In Regensburg wird der Stil der Jesuitenkirchen gelobt, dagegen der herrliche gotische Dom links liegen lassen. Die Antiken daselbst lässt er ziemlich unbeachtet, denn: "ich wollte nicht verweilen und Zeit verderben"; "ich habe gesehen, dass meine Augen auf diese Gegenstände nicht geübt sind."

In Vicenza nötigt ihm Palladio das stolze Urtheil ab: "Er ist ein recht innerlich und von innen heraus grosser Mensch gewesen."

Zwar kommen ihm über Palladio noch Zweifel, denn Säulen und Mauern zu versöhnen, schien ihm noch zu gewagt, hatte er dies doch in *Von deutscher Baukunst* von Grund aus verworfen. An den Bauten Palladios studiert er daher eine zeitlang herum ohne zu einem befriedigenden Schluss zu gelangen. Und doch war für Goethe die Kunst der italienischen Renaissance der geeignetste Punkt, von wo aus er sich allmählig von dem modernen Standpunkt zum Verständnis der Antike hinaufzuarbeiten vermochte. Palladio war ein grosser Bewunderer der Antike gewesen. Um zwei Jahrhunderte stand er der Antike näher. Auch er war "von der Existenz der Alten durchdrungen und fühlte die Kleinheit und Enge seiner Zeit, in die er gekommen war, wie ein grosser Mensch der sich nicht hingeben, sondern das Uebrige soviel als möglich nach seinen edlen Begriffen umbilden will." Er ist der Antike nahe gekommen.

Goethe folgt ihm, um an seiner Hand die ersten Schritte ins Altertum zu tun.

Doch kommt er mit seinem "selbstgeschnitzten Massstab" nicht weit. Erst als er die Werke Palladios kauft und studiert "fallen ihm die Schuppen von den Augen" und er lernt "schwimmen."

Nun rückt das Studium der Baukunst und aller Kunst. Zwar hatte er in Vicenz geschrieben: "Was mich freut ist, dass keine von meinen alten Grundideen verrückt oder verändert wird," aber es geht nun doch eine "Revolution" und eine "Wiedergeburt" an. "Palladio hat mir den Weg zu aller Kunst und Leben geöffnet." Auch steigt ihm die Baukunst "wie ein alter Geist aus dem Grabe entgegen"; und ein tieferes Verständnis für die Plastik wird ihm zu Teil.

So wird ihm Palladio die Brücke, die ihn von der modernen zur antiken Welt hinüber trägt. Hinter ihm liegt die Gotik der er auch in Italien nicht ausweichen konnte: "ich finde auch hier leider gleich was ich fliehe und suche nebeneinander."

In dem Hause Farsetti in Venedig kommt es beim Anblick eines Stückes des Frieses vom Tempel des Antonius und der Faustina mit seiner "vorspringenden Gegenwart" zur Entladung des alten Grolls in jener oben angeführten fürchterlichen Abschwörung der Gotik. Er ist dieselbe nun "Gott sei Dank auf ewig los."

Was war es nun an der Gotik, das ihn abschreckte? Nicht nur das Willkürliche, das Regellose, "die enge Denkweise" tadelt er an der Gotik, auch das Düstre hasste er und rügte es selbst im hohen Alter, nachdem ihm das Verständnis für die Gotik aufs neue aufgegangen. Besonders seitdem ihn das Studium des menschlichen Körpers gefesselt, konnte ihm die Gotik mit ihren meistens primitiven Leistungen in der Plastik nicht mehr genügen—denn das Beste das wahrhaft Grosse, was die Gotik an Skulpturen geleistet, kannte Goethe damals nicht. Auch das Studium der architektonisch strengen Formen des Palladio und der Bauten im antiken Geschmack überhaupt, mussten ihm die Gotik nur noch mehr entfremden.

Diesen Wandel in Goethes Kunstanschauung zu erklären und zu beleuchten wollen wir hier die Hauptpunkte, wie sie uns aus der Lektüre der gesamten, Goethischen Schriften und Gespräche

sowie der einschlägigen Fachliteratur zugeflossen sind, zusammenfassen.¹ Erstens hat Goethe hinter der Kunst das Leben gesucht "poetischer Gehalt ist Gehalt des eigenen Lebens." "Man muss was sein um was zu machen." "Wir bewundern nicht die Kunst des Dichters sondern seine Kultur." Das deutsche Mittelalter, das 16. Jahrhundert, die grossen Kunstepochen Deutschlands waren ihm "düstre Epochen." Diese edlen Gestalten (Abgüsse der Antiken in Frankfurt) waren eine Art von heimlichem Gegengift, wenn das Falsche, Maniererte über mich "zu gewinnen drohte."² Wir Deutschen sind von gestern her, äusserte er sich einst und dachte dabei an die ältere Kultur anderer, besonders antiker, Völker. "Es ist in der altdeutschen düstern Zeit eben so wenig für uns zu holen, als wir aus den serbischen Liedern und ähnlichen barbarischen Volkspoesieen gewonnen haben. Der Mensch wird überhaupt genug durch seine Leidenschaften, und Schicksale verdüstert als dass er nötig hätte dieses noch durch Dunkelheiten einer barbarischen Zeit zu tun."³ Zudem: "Der Mensch sehnt sich ewig nach dem, was er nicht ist." "Der Künstler muss sich aneignen was ihm fehlt."

Ferner ist Goethes allzuhohe Meinung von der antiken Kunst als ein Ergebnis der deutschen Kunstrenaissance des 18. Jahrhunderts anzusehen. Die gewaltige Woge dieser Renaissance trug Goethen als Nachfolger Winckelmanns mit sich fort. Als Dilettant in der Kunst folgte er den Winckelmann-Oeser-Mengs-Meyerschen Lehren nur allzu bescheiden und genau. Anstatt in den bildenden Künsten, wie auf anderen Gebieten des Wissens seine empirische Methode anzuwenden überliess er sich dem Urteil anderer. Bekanntlich erregte dieser, "Winckelmann-Goethische Irrtum" seiner anti-deutschen Tendenz wegen grossen Anstoss. Bedenken wir jedoch was die Kunst Goethen bedeutete, betrachten wir sie ebenfalls mit derselben Hingabe, so ist schon viel gewonnen. Beden-

¹ Wer sich über die einschlägige Litteratur Aufschluss holen will, dem sei unter den vielen Schriften—bei Goedeke stehen sie auf 7 Seiten aufgezeichnet—besonders Folgendes empfohlen: Herm. Grimm, *Goethes Verhältnis zur bildenden Kunst*, iv, +356 S.S., Berlin, 1871; Th. Volbehr, *Goethe und die bildende Kunst*, vii +244 S.S., Leipzig, 1895; O. Harnack, *Essays und Studien zur Litteraturgeschichte*, Braunschweig, 1899; C. von Klenze, *The Interpretation of Italy during the Last Two Centuries: A Contribution to the Study of Goethe's "Italienische Reise"*, xv +157 S.S., Chicago, 1907.

² *Italienische Reise*, I, 32, 324.

³ Gespräch mit Eckermann, d. 3. Oktober, 1828.

ken wir ebenfalls, dass Goethe trotz seiner Mängel in Sachen der bildenden Kunst dieselbe doch sein Lebtag kräftig förderte, dass er z. B. lange vor den Romantikern, die Liebe zur Gotik neu erweckte, dass er im Verein mit anderen in Weimar die ersten Schritte zur Hebung des allgemeinen Kunstverständnisses seiner Nation tat, so werden wir nicht—wie zu Zeiten geschehen—über seinen Dilletantismus spotten, vielmehr werden wir auch hier seine anhaltende Tätigkeit, seine Hingabe nur bewundern können.

CHARLES HANDSCHIN

MIAMI UNIVERSITY

ZUR LITERATURGESCHICHTE DER MARK BRANDENBURG

I. ALLGEMEINES

Nach Walter Pater ist "das Höchste, was man von einer kritischen Tätigkeit sagen kann, dass sie einen neuen Sinn, ein neues Organ aufgedeckt habe." Wendet man das auf die deutsche Literaturwissenschaft der letzten Jahrzehnte an, so ergibt sich hier ein Mehr an zwei "Neuheiten": den Gedanken der Generation und der landschaftlichen Zusammengehörigkeit. Beide Gedanken sind für die Literaturgeschichte fruchtbar gemacht worden, jener im Anschluss an die moderne Geschichtsschreibung und dieser im Zusammenhang mit der Volkskunde und wohl auch der "Heimatkunst," und beide Gedanken geheim mit einander verbunden.

Die Generationenlehre hat Leopold von Ranke angeregt, Ottokar Lorenz weiter ausgeführt, und schliesslich Friedrich Kummer mit manchem Erfolg in seiner *Deutschen Literaturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts* (Dresden, 1909) auf die moderne Literatur angewandt.

Was in Rankes *Erklärung des Begriffs der Generation*¹ steckt, ist auch in dem Begriff der Landschaftseigentümlichkeit enthalten, nämlich "ein Ausdruck für gewisse . . . wirksame Ideen." Die Generationsgeschichte denkt an die ideelle Zusammengehörigkeit "im Menschenalter," die "provinziale" Geschichte an die "in der Landschaft." Die Hauptsache bei beiden ist die Feststellung der für die Generation oder die Landschaft charakteristischen Ideen und für die Landschaft noch besonders gemeinsamen der einheitlichen Gefühle.

Damit wird natürlich nicht, weder durch das Betonen der Generation, noch durch das der Landschaft, die Bedeutung und Leistung des Einzelnen aufgehoben.² Dem grossen Geheimnis des Individu-

¹ O. Lorenz, *Die Geschichtswissenschaft*, u. s. w., 1891, II, 137, 139, 140.

² *Ebenda*, S. 180 ff. Das Wort über Goethe in diesem Zusammenhang ist für jeden Forscher lehrreich. Man vgl. auch Otto Hintze, *Historische und politische Aufsätze*, 1908, IV, 9.

ums ist man begrifflich nicht näher gekommen. Und schon Ranke konnte (1873) fragen: "Täglich erweitert sich unsre Kenntnis und Aussicht über die Weltgeschichte. Wer enthüllt Kern, Natur, lebendes Wesen des Individuums?"

Die geistige Eigenart ist also geblieben. Nur die alte individualistisch-biographische Methode hat wohl oder übel weichen und einer mehr kollektivistischen Betrachtungsweise Platz machen müssen. Welch grosser Unterschied besteht z.B. methodisch zwischen einer der Charakteristiken Erich Schmidts und dem Aufsatz Oskar F. Walzels aus dem *Goethe-Jahrbuch*, 1906: "Goethes Wahlverwandtschaften im Rahmen ihrer Zeit."¹ Uns liegt eben heut "das grosse Geheimnis der Geschichte allemal in dem Verhältnis, in welchem der einzelne Wille, die einzelne Absicht zu dem Gesamtwillen, zu der allgemeinen Tendenz steht."² Die Gesellschaftslehre (Sociologie), besonders Sozialethik und Sozialästhetik, und die angewandte Wirtschaftsgeschichte im Sinne Karl Lamprechts haben auch die Literaturwissenschaft gut beeinflusst, und die Volkskunde ist uns immer nötiger geworden.³

Die landschaftliche Literaturbeschreibung nun ist erst lange nach Karl Goedeke grundsätzlich gefordert worden, nämlich von August Sauer in seiner Rektoratsrede *Literaturgeschichte und Volkskunde* (Prag, 1907), und zwar aus dem vollen Verständnis für den lebendigen Zusammenhang der deutschen Literatur mit dem deutschen Volkstum. Aber gewirkt hatte vorher schon Wilhelm Scherer ständiger Hinweis darauf, den germanischen Volkscharakter in der Literatur Deutschlands zu studieren. Scherer selber hat mit Ottokar Lorenz die literarischen Stimmungen des Elsasses gesammelt und "die Schicksale eines bestimmten Landstriches wie die allseitige Entfaltung einer einheitlichen Persönlichkeit darzustellen gesucht."⁴ Die schöne Entwicklung der Kulturgeschichte im allgemeinen und

¹ Man lese von diesem Gesichtspunkt aus Oskar Walzel, *Vom Geistesleben des 18. und 19. Jahrhunderts*, Gesammelte Aufsätze, Leipzig, 1911.

² O. Lorenz, a. a. O., S. 136; vgl. O. Hintze, a. a. O., IV, 5. Wenn Jakob Grimm von der "Volksseele" spricht, meint er gewiss dasselbe.

³ A. Sauer, *Literaturgeschichte und Volkskunde*, Rektoratsrede, Prag, 1907, S. 15 ff. Vgl. auch Erich Schmidt, *Deutsche Volkskunde im Zeitalter des Humanismus und der Reformation*, Berliner Dissertation, 1904.

⁴ Vorwort zu O. Lorenz und W. Scherer, *Geschichte des Elsasses*, Berlin, 1872; auch Richard M. Meyers hübsches Buch, *Deutsche Charaktere*, Berlin, 1897, besonders S. 3 ff., verdient im diesem Zusammenhang der Erwähnung.

Volkskunde im besonderen, der provinzialen Geschichte wie auch der vergleichenden Erdkunde (Landeskunde) hat diesem grossen Versuch Recht gegeben. Unter allgemeinromantischen und Walter Scott-Einflüssen ist dann der Begriff: "Land und Leute" durch W. H. Riehl, G. Freytag, und Theodor Fontane zur öffentlichen Anerkennung gelangt. Ganz von selbst hat der Gesichtspunkt landschaftlicher Sonderart auch zum unzuverlässigen Lokalpatriotismus geführt, zu einer Gefahr, die die Lokalgeschichte mit der (falschen) Heimatkunst teilt. Was z.B. noch Jakob Baechtold für die "Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz" gelang (Frauenfeld, 1892), sollte Rudolf Krauss bei seiner *Schwäbischen Literaturgeschichte* (1897-99) nur noch in grossen Teilen geraten. Den andern schwäbischen *Offenbarungen des stammheitlichen Volks- und Sprachgeistes*, wie es im Titel einer der vielen Schriften heisst, glauben wir nicht mehr bedingungslos.

Damit ist selbstverständlich nichts gegen die Literaturgeographie als Wissenschaft gesagt. Als Sauer seine anregungsvolle Rede hielt, konnte er bereits auf Siegfried Robert Nagels wertvollen *Deutschen Literaturatlas* (Wien, 1907) hinweisen. Inzwischen nun hat seine eigene Anregung gewirkt und eine neue Literaturgeschichte zeitigt: Josef Nadlers *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften* (I. Band: "Die Altstämme 800-1600," Regensburg, 1912; II. Band: "Die Neustämme von 1300, die Altstämme von 1600-1780," Regensburg, 1913). Dieses grosszügige Werk eines kühnen jungen Forschers, der sich der ständigen Hilfe seines Lehrers Sauer erfreuen darf, ist sicherlich verdienstvoll, wenn es auch den lebendigen Tatsachen Gewalt antut und manche Schwierigkeiten, wie z.B. in der Gau- und Stammesgeschichte, vorschnell löst. Ein Blick auf O. Bremers *Ethnographie der germanischen Stämme* (in Pauls *Grundriss*, 2. Auflage, 1905) verrät die Grösse dieser Probleme. Stichhaltig dürfte auch Nadlers Vorstellung von der Mark Brandenburg als einer "fast reinen fränkischen Landschaft" nicht sein, was wohl noch im ausstehenden III. Band seiner *Literaturgeschichte* stärker begründet werden soll. Im ganzen hat es sich Nadler m.E. methodisch leicht gemacht. Anstatt präziös hingeworfener Aphorismen vor und in dem Buch¹ wäre eine eingehendere Erörterung der Grundbegriffe

¹ Erich Schmidts Einfluss "bis zu Einzelheiten im Stil" wird von Nadler bekannt!

„Stammesart“ und „Landschaftscharakter,“ sowie eine tiefere und ernstere Darlegung des Sinns und Wesens der Literaturgeographie angebrachter und nötiger gewesen. Denn was eigentlich die landschaftliche Literaturbeschreibung, wie sie Sauer gefordert und Nadler bei allen Mängeln praktisch sehr gefördert hat, leisten will, das weiss man immer noch nicht bestimmt und eindeutig genug, um Einwände dagegen zu entkräften.

Hier kann nur ein kurzer Hinweis auf einige Gegnerschaft am Platz sein.

Der vergleichende Literaturgeschichtler ist in besonderer Gefahr vor seinen grossen und breiten völkerpsychologischen Problemen wie „das 18. „Jahrhundert“ oder Goethe, der Deutsche,“ „Deutschland,“ u. s. w. die anscheinend engeren, aber dafür nicht minder tiefen Probleme der provinziellen Literaturgeschichte zu übersehen. Was die vergleichende Literaturforschung nach aussen tut, das führt auf dieselbe Weise die landschaftliche, nur nach innen aus. Sollten sie sich nicht so und nur so gegenseitig treffen und vereinigen?

Auch der Philologe sollte sich der Folgerungen nur freuen, die sich für die Literaturgeschichte aus seiner Stammesgeschichte ergeben haben; denn was die Stammeszusammengehörigkeit und der Dialekt für die reine Sprachgeschichte bedeuten, das ist die Landschaft für die literarische Kritik. Nur dass hier noch ein erschwerender Umstand hinzukommt. Bedeutend mehr als der im besten Falle anempfindende Historiker der Sprache hat es der Ästhetiker mit dem Gefühlsleben zu tun, das mit feinem Sinn auszudeuten ist und dessen schwerste Probleme „erfühlt“ werden müssen. Damit ist zugleich die Schwierigkeit für den ausländischen Literarhistoriker angedeutet, wofern er nicht in ständigem lebendigem Zusammenhang mit der deutschen Sprache *lebt*, nämlich dass er die zumeist zu erführenden Unterschiede in Temperatur und Temperament bei den verschiedenen deutschen Landschaften unterschätzt oder gar nicht spürt. Die kulturhistorische Charakteristik der Kunstwerke und ihrer Urheber ist aber ohne tiefe Kenntnis der Landschaft, von „Dichters Lande“ nicht möglich.

II. DAS MÄRKERTUM

Was wir heute die Mark Brandenburg nennen, ist eine verwaltungspolitische Einheit des Königreichs Preussen: eine Provinz,

und zwar seit dem 20. April 1815, als die preussische Monarchie neu eingeteilt wurde. Bei dieser preussischen Gleichmachung ist auf die alte überlieferte Grenze der Landschaft keine Rücksicht genommen worden. So gehört jetzt z.B. die sogenannte Altmark, die Heimat der drei Geschlechter Bismarck, Schulenburg, Alvensleben, zur Provinz Sachsen. Und doch empfinden wir die Heimatluft, die aus Theodor Fontanes Tangermünder Geschichte *Grete Minde* weht, als echt märkisch-brandenburgisch. Das heisst also: der Landschaftscharakter wird nicht durch verwaltungstechnische Begrenzung eingeschränkt.

Wie kommen wir nun zum Begriff der *märkischen Landschaft*?

Es ist uns hierbei nicht um eine geologisch-geographische Beschreibung der Mark Brandenburg zu tun, sondern um eine Schilderung der "Kulturlandschaft," d.h. nach Friedrich Ratzels Erklärung¹ einer Landschaft, "die voll ist von den Zeichen der Arbeit, die ein Volk in seinen Boden hineinrodet, hineingräbt und hineinpflanzt." Und der Anfang der Kultur bedeutet hier der Anfang der Kolonisation. Wir befinden uns überall in der Mark auf germanisiertem Slawenland. Damit hat die Mark an einem grösseren Gebiet: Ostelbien teil.

Doch ehe wir uns mit der eigentlichen Geschichte des Märkertums beschäftigen, muss von den Wechselbeziehungen zwischen Land und Leuten gesprochen werden. Denn die Geschichte der Literatur muss wie die allgemeine Geschichtsforschung, wie die Volkskunde und Volkswirtschaftslehre damit rechnen, "dass es natürliche Ländergebiete mit bestimmtem Charakter gibt, dass ihre Erhebung, ihr Klima, ihre Lage und Nachbarschaft, ihr Boden auf Menschen, Pflanze und Tiere einheitliche Wirkungen ausübt, dass sich daraus dauernde Folgen für die Geschichte der Völker ergeben."²

Schon rein geographisch gehört die Mark zum norddeutschen Tiefland und damit notwendig zum einheitlichen Kulturgebiet: Norddeutschland. Die Zweigliederung Deutschlands in eine Nord- und Südhälfte ist eine kulturgeschichtliche Tatsache, die bedeut-

¹ Friedrich Ratzel, *Deutschland: Einführung in die Heimatkunde*, Leipzig, 1898, S. 255. Vgl. A. Kirchhoff in Hans Meyer, *Das deutsche Volkstum*, Leipzig, 1898, S. 42.

² G. Schmoller, *Grundriss der allgemeinen Volkswirtschaftslehre*, Leipzig, 1900, S. 130.

same Schlüsse zulässt.¹ Der Unterschied der Lage zwischen dem Norden und Süden mit dem Gegensatz von Tiefland und Hochland, mit den verschiedenen klimatischen Eigentümlichkeiten und Raumaufgaben, die die Verschiedenheit des Bodens stellt, bedingt, und erklärt z.T. die politische Zweiheit und den Wechsel im Volksleben.

Zu diesem grossen nordsüdlichen Gegensatz kommt ein ostwestlicher, der durch die ebenso verbindenden wie trennenden deutschen Flüsse deutlich wird. Wie der Rhein beispielsweise seit alten Zeiten Nord- und Süddeutschland verbunden hat, so hat die Elbe umgekehrt trennend gewirkt. Das Königreich Preussen ist noch heute fast zu zwei Dritteln ostelbisch.

Mit dem ganzen Gebiet Norddeutschland ist die Mark Brandenburg mit allen ihren Lebensinteressen auf das anliegende deutsche hauptsächlich nordostdeutsche Tiefland angewiesen, daher eine *Landschaft der Mitte* von allgemeiner gemässigter gleichender Art, von Mittelklima auch im geistigen Leben.²

Als im grossen und ganzen sandiges Binnenland hat die Mark nur die bescheidenen Reize einer nordischen Natur³ aufzuweisen, was zum oft wiederholten Spottnamen von "des heiligen römischen Reichs Streusandbüchse" Anlass gegeben hat. Man darf trotzdem nicht "jenes märkische Landschaftsbild" suchen, von dem Theodor Fontane einmal in seinen *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* sagt, dass es "im allgemeinen weniger in der Wirklichkeit als in der Vorstellung der Mittel- und Süddeutschen existiert."⁴ Mit einer feineren Art von Natur- und Landschaftssinn findet man hier überraschende Mannigfaltigkeit im Bau der Landschaft und geographische Reize, die wieder Fontane wie folgt zusammenfasst: "Weite Flächen, Hügelzüge am Horizont, ein See, verstreute Acker-

¹ F. Ratzel, a. a. O., S. 214 ff.; Kirchhoff, a. a. O., S. 69 f.; J. Kutzén, *Das deutsche Land*, 2. Auflage, I, 52 f.; V. Hehn, *Gedanken über Goethe*, 6. Auflage, S. 10 f.

² J. Kutzén, a. a. O., 4. Auflage, S. 35; auf die Bedeutung von Brandenburgs "zentraler Lage" für seine Wirtschaftsgeschichte weist Karl Lamprecht, *Deutsche Geschichte*, IX, 144 f. In Th. Fontanes Roman "Der Stechlin" heisst Brandenburg das Land des "Mittelzustands."

³ Goethe (Brief an Schiller vom 17. XI. 1803) redet noch von der "Niedertracht nordischer Umgebung"! Und selbst Th. Fontane leiden manche Gegenden der Mark (z.B. um Freienwalde; vgl. *Wanderungen*, Wohlfelle Ausgabe, II, 47) an Monotonie.

⁴ Th. Fontane, *Wanderungen*, I, 460; vgl. II, 60: "Der Sinn für die 'schöne Landschaft' ist wie die Landschaftsmalerei von sehr modernem Datum. Namentlich in der Mark."

felder, hier ein Stück Sumpfland, durch das sich Erlenbüsche, und dort ein Stück Sandland, durch das sich Kiefern ziehn."¹

Andrerseits hat der in vielen Teilen sehr sandige Boden den Bauer—um von der ursprünglichsten Menschenart zu reden—beweglicher und behender gemacht als den Landmann auf schwerem Boden, der alles mit einer gewissen Langsamkeit behandelt.² Das weite flache Land ohne Schranken nach Osten und Westen gibt nicht nur der persönlichen Tüchtigkeit, sondern auch dem Nachdenken ein freieres Feld.

Eng schliesst sich an diese Landschaft ihre Geschichte. "Die Natur scheint hier ganz besonders intensiv der politischen Entwicklung vorgearbeitet zu haben, indem sie die grossen Linien der Landschaft zog, auf welchen sich allmählich der politische Bau erheben sollte."³

Der wirklich bedeutende Beginn der Geschichte, d.h. der Kolonisation Brandenburgs liegt in einer Zeit, in der nicht mehr jeder Stamm (Baiern, Sachsen, Franken) auf eigene Faust kolonisierte, sondern in der die Kolonisten verdeutschten! In der Mitte dieses 12. Jahrhunderts nimmt man auch die Entstehung des europäischen Bürgertums an. Also ein glücklicher, bedeutsamer Anfang!

Zur Frage der märkischen *Stammbevölkerung* lässt sich mit Gustav Freytag vorsichtig sagen, dass es hier "unsichere Spuren eines Zusammenhangs zwischen der deutschen Vorzeit und der deutschen Besiedlung im Mittelalter" gibt.⁴ In germanischer Urzeit können wir in Brandenburg den germanischen Stamm der Semnonen⁵ annehmen, der bei der allgermanischen Völkerwanderung nach Schwaben abwanderte und dessen Nachfolger im alten Gebiet die slawischen Wenden wurden. Diese Wenden, die auf keiner niedrigen Kultur-

¹ Th. Fontane, *Wanderungen*, III, 38; Kirchhoff, S. 106; Kutzen, 2. Auflage, S. 182. Man denke auch an die ein wenig kühle, herbe Schönheit der Landschaften Max Leistikows.

² Kutzen, 4. Auflage, S. 525.

³ E. Zache, *Die Landschaften der Provinz Brandenburg*, Stuttgart, 1905.

⁴ G. Freytag, *Vom Mittelalter zur Neuzeit*, 1867, S. 161. Vgl. W. Schwartz in *Märkische Forschungen*, XX, 128.

⁵ Ich erinnere an die berühmten *Semnonen-Bilder* des märkischen Malers Carl Blechen u. a. und an Gedichte von August Kopisch (in H. Spler, *Das poetische Berlin, I Alt-Berlin*, München, 1911, S. 112) und Th. Fontane, *Gedichte*, S. 74; auch Werke (Nachlass), IX, 164.

stufe standen,¹ setzten sich recht fest und machten den germanisierenden und christianisierenden Kolonisatoren viel zu schaffen. Alle Eroberungen der Karolinger und Ottonen gingen bei dem grossen Wendenaufstand von 982 verloren und blieben es, bis die Askanier mit Albrecht dem Bären (1134) ihre kraftvolle Kolonisationstätigkeit begannen. Ihre Hauptstadt wurde der alte Bischofssitz *Brandenburg* an der Havel² während die Sachsen unter Otto I. Magdeburg zur Operationsbasis genommen hatten, was Havelberg, die andere alte Bischofsstadt, zum ostelbischen Brückenknopf machte.

Unter den Askaniern (bis 1319) wachsen langsam die einzelnen Teile und Landschaften zu dem Ganzen zusammen, das heute "die Mark" heisst. Die Prignitz, das Land zwischen Elbe, Dosse, und Mecklenburg, war der zuerst besiedelte Strich. Dann kam die Zauche, südlich von der Mittelhavel, und das Havelland mit der Stadt Brandenburg, endlich Barnim und Teltow an der Unterspree, die sehr fruchtbare Uckermark, die zwischen Oberhavel und Unteroder liegt, das Land über der Oder und Lebus zwischen Spree und Oder. Für das Land jenseits der Oder entstand bald der Name: Neumark, die Gebiete zwischen Oder und Elbe wurden die Mittelmark, links der Elbe die Altmark genannt.³

Die Heimat der Kolonisten in der Mark ist nicht sicher festzustellen. Jedenfalls haben Niedersachsen⁴ den starken Sauerteig abgegeben. Am Fläming (in der Südwestecke von Brandenburg) und überhaupt übers ganze Land verstreut sind Leute vom Niederrhein, von Holland, Brabant, und vor allen Flandern.⁵ Wie auch im einzelnen die Mischung sein mag, das Neuland wurde dem *nieder-*

¹ Vgl. Fontanes Kapitel "Die Wenden in der Mark," *Wanderungen*, III, 3 ff. In letzten Resten leben Wenden noch jetzt im Spreewald.

² Brandenburg ist "die Stadt der alten Kirchen" noch heute: Zache, a. a. O., S. 84, 249; G. Wendt, *Die Germanisierung der Länder östlich der Elbe*, Liegnitz, 1884, 1889, I, 41.

³ Zache, S. 68 ff.; 1547 umfasste Brandenburg die Teile: Altmark (Stendal), Prignitz, Grafschaft Ruppin, Mittelmark, Uckermark, Neumark, Teile der Niederlausitz (Kottbus); Fontanes *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, das hervorragendste Werk der märkischen Heimatskunde, sind in vier Teile geteilt: I, Die Grafschaft Ruppin; II, Oderland, Barnim-Lebus; III, Havelland. Die Landschaft um Spandau, Potsdam, Brandenburg; IV, Spreeland. Beeskow-Storkow. Barnim-Teltow.

⁴ Zache, S. 25 f., 65, 123, 137; Schwartz, a. a. O., S. 129; K. Lamprecht, *Deutsche Geschichte*, III, 350.

⁵ Lamprecht, III, 328 f., 350, 366; F. Ratzel, S. 215 f.; Wendt, a. a. O., I, 91; II, 17, 34 ff., 69; B. Guttman, *Forschungen zur Brandenburgischen und Preussischen Geschichte*, IX, 395 ff., 430 ff. Schon 1815 interessiert sich v. Wersebe für "Niedersächsische Kolonien" in der Mark.

deutschen Sprachgebiet angegliedert. Das märkische Platt, eine ziemlich komplizierte Sonderart des Niederdeutschen, ist noch heute in grossen Teilen der Mark lebendig, natürlich als Volks- und Umgangssprache.¹ Die Grenze zwischen den heutigen Provinzen Sachsen und Brandenburg (von der Saalemündung abwärts) ist auch ungefähr die Sprachgrenze zwischen Mitteldeutsch und Niederdeutsch.

In der Mark Brandenburg, lebt und webt *Norddeutschland*. Der beste Beweis dafür liegt in der Geschichte seiner städtischen Kultur, die—mit Karl Lamprecht zu reden—den "Typus norddeutsch-kolonisatorischer Stadtanlage" geschaffen hat. Aber dieses Norddeutschtum ist aus den Kolonisationsvorgängen des 12. bis 14. Jahrhunderts erwachsen. Man nennt deshalb den "spezifisch norddeutschen" richtiger den "kolonialdeutschen Charakter, als dessen edelste Spielart der Typus des Märkers gelten kann."² Wetterfestigkeit und trotzigte Stärke, germanische Härte und Ausdauer ist dieser neuen Schattierung des deutschen Charakters eigen,³ dazu ein besonderer, anfangs durch keinerlei geistige Kultur gemässigter Egoismus, den jedes koloniale Leben mit sich bringt, und eine Tüchtigkeit, die nur aus eben diesem starken Egoismus und dem Instinkt des Vorteils hervorgeht.⁴

Weiter liegt in der Bezeichnung "kolonialdeutsch" das *Nordostdeutsche*, das Viktor Hehn im ersten Kapitel seiner "Gedanken über Goethe" gekennzeichnet hat: im Gegensatz zu Südwest, dem Bannkreis Goethes. Die Entwicklung des kolonialdeutschen Charakters in der Mark bedeutet einen ständigen Einfluss slawischen Wesens. Mit Recht nennt deshalb Theodor Fontane den Märker geradezu "einen Norddeutschen mit starkem Beisatz von wendischem Blut." Der ehrbare Ernst und die herbe Kühle des phlegmatisch-schweren germanischen Lebens mit einer ausgesprochenen Neigung

¹ Als *Schriftsprache* besteht das Hochdeutsche in Berlin schon seit Anfang des XVI. Jahrhunderts, in den meisten märkischen Städten hat sich das Niederdeutsche mehrere Jahrzehnte länger gehalten. Frankfurt und der Südosten der Mark waren lange vor Berlin hochdeutsch. Vgl. A. Lasch, *Geschichte der Schriftsprache in Berlin*, Dortmund, 1910, besonders S. 133 und 154. In märkischem Platt ist z.B. der "Richsteig Landrechts" (1335); Hintze, a. a. O., II, 47 f., 33 ff.; *Märkische Forschungen*, XX, 128 Anm.

² K. Lamprecht, III, 301 f., 366, 368.

³ Schon der Dichter des "Kapliedes," F. D. Schubart hat in seinem Gedicht "Deutscher Provinzialwerth" die Zeile: "Der Sachs ist fein; der Brönne (=Brandenburger) stark."

⁴ Th. Fontane, *Wanderungen*, II, 41, 52, 436.

zur Innerlichkeit erhält grössere Bewegung, leichtere Impulse, und heissere Sinnlichkeit. Vom zähen wendischen Urelement können wir "jene misstrauensvolle Vorsicht" herleiten, die den märkischen Stamm zum Guten und Schlechten hin so sehr charakterisiert, und auch Eigensinn und die Neigung "zu querulieren," während allgemeinslawische (oder polnische) Weichheit und Beweglichkeit bis auf den heutigen Tag einwirken und umso mehr, je leichter im 19. Jahrhundert die Verkehrsmöglichkeiten geworden sind. Der preussische Staat mit seinem riesigen Beamtenkörper bringt ausserdem die einzelnen Provinzen und Landschaften von Osten westwärts ziemlich durcheinander.

Ein glänzendes Beispiel für das *Nordostdeutsche* im Märkertum ist *Heinrich von Kleist*, den Wilhelm Dilthey in seinem tiefen Buch "*Das Erlebnis und die Dichtung*" Lessings Nachfolger genannt hat, nämlich als "norddeutsches Genie, das in die Poesie mit norddeutscher Art zu empfinden mächtig eingriff." Kleist ist ganz auf Nordost oder besser "Wildost" gestimmt. Er hat erstaunlich viel von dem ungestümen Slawenblut, slawische Wildheit des Hasses und der Liebe, und ein übertriebenes Schwanken zwischen höchsten Lebenshöhen und schmerzlichen Tiefsten, was mit zu seinem qualvollen frühen Tod beigetragen hat. Er hatte "einen echt märkischen Breitkopf und vorspringende Backenknochen," wovon Theodor Fontane z.B. bei Valtin in *Grete Minde* spricht und den die Miniatur Krügers oder die Zeichnung Karl Bauers deutlich macht. Wenn es wahr ist, dass der romantische Zug in der Seele der östlichen Stämme Deutschlands ein slawisches Erbteil ist, dann ist Kleists Schwanken zwischen Schwerfälligkeit im Gefühlsausdruck und überspannter Selbsthinopferung, seine gesamte Philosophie des "instinktiven Triebes," sein Verhältnis zum Weib, seine Todeserotik und seine Sehnsucht nach einem Todesgefährten leichter zu erklären. Dann ist es weniger Krankhaftigkeit als solche und blosser unerklärlicher Eigenart, als vielmehr schroffe und unglückselige Einseitigkeit des märkischen Stammescharakters. Achim von Arnim, Kleists Freund und Mitkämpfer, traf den Nagel auf den Kopf, als er von Kleist sagte: "Eine sehr eigentümliche, ein wenig verdrehte Natur, wie das fast immer der Fall ist, wo sich Talent aus der alten preussischen Montierung durcharbeitet."

Im Kampf mit äusseren und inneren Feinden ist Brandenburg gross geworden. Nach dem Aussterben der Askanier in Brandenburg (1320) rissen die Nachbarn von allen Seiten Teile des Landes ab. Eine Demetriustragödie, "der falsche Waldemar" brachte den Bürgerkrieg.¹ Unter den interesselosen bayrischen und luxemburgischen Markgrafen geriet die Mark in schlimme zustände. Unter den Raubrittern, die damals die Existenz der aufblühenden Städte gefährdeten, haben Hans und Dietrich von Quitzow durch Ernst von Wildenbruch literarische Berühmtheit erlangt. Schrecklich und doch inhaltsleer verging das 14. Jahrhundert. Eine Wandlung zum Bessern kam mit den Hohenzollern ins Land, als Burggraf Friedrich VI. von Nürnberg als Statthalter eingesetzt und 1417 mit der Mark Brandenburg belehnt wurde. Aber auch die ersten Hohenzollern haben nicht viel Zeit für ihr neues Land gehabt und auch nicht viel Freude erlebt. Sie waren als "höfische" Franken gehasst und vergalteten das mit ebensolchem Hass gegen die rohen Sitten der Märker, die in den blutigen Hussitenkriegen (1419-1436) besonders verwilderten. Dieser Gegensatz zwischen den Hohenzollern und den Märkern ist noch öfter hervorgetreten, weil er ganz natürlich auf einem Wesensunterschied zwischen dem Fränkischen und dem nordost-deutschen Märkertum beruht. Ganz allmählich nur haben sich die Hohenzollern an die neue Landschaft und ihr Volk gewöhnt: "angeglichen."²

Die Kolonisation hat noch Jahrhunderte angedauert. Die Besiedlung des platten Landes ist erst unter Friedrich dem Grossen tatkräftig betrieben worden.³ So erhält z.B. Brandenburg in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einen Einschlag aus den verschiedensten Teilen Deutschlands. Schwerer wiegt der französische Zuzug, den die Mark der Aufhebung des Edikts von Nantes 1685 verdankt. Zu den damals 10,000 zählenden Bewohnern Berlins

¹ Ueber Achim von Arnims und Fouqués Waldemar-Tragödien vgl. Max Hartmann, *L. A. von Arnim als Dramatiker*, Breslau, 1911, S. 73 ff., und Erich Hagemeister, *Fouqué als Dramatiker*, Greifswald, 1905, S. 53 ff.

² Besonders scharf anti-märkisch war Albrecht Achilles (1470-86). Vgl. auch A. Lasch, a. a. O., S. 104 ff. Noch Friedrich der Grosse (Hintze, III, 19) sagt in seiner "Aufstellung von provinziellen Charaktertypen" vom Märker etwas wegwerfend, er habe "weder den feinen Verstand der Ostpreussen, noch die Solidität der Pommern," dagegen freilich vom märkischen Adel: "davon die Rasse so gut ist, dass sie auf alle Weise meritliert conserviert zu werden."

³ Vgl. Fontanes erstes Kapitel vom Oderbruch, *Wanderungen*, III, 14 ff.; Zache, S. 35.

z.B. kommen mit einem Schlage 5,000 Réfugiés. Diese französischen Einwanderer sind nicht nur ein Ereignis für die Entstehung des echten "Berlinertums" geworden, sondern bedeuten mit den zahlreichen Nachschüblern der nächsten Jahre einen grossen geistigen und gesellschaftlichen Einfluss für die ganze Mark Brandenburg,¹ wenn auch nicht eine unmittelbare tiefe Änderung, jedenfalls eine allgemeine Belebung des Märkertums—etwa so wie die verschiedenen fränkischen Einflüsse das Schwere des sächsischen Wesens leichter gemacht haben.

Im grossen und ganzen sind damit die Wesensteile des Märkertums erklärt worden. Ein märkisches "Stammesgenie" gibt es nicht, wohl aber eine durchaus eigentümliche Art das Leben zu sehen und zu führen. Gemeinsame wirtschaftliche, politische, und soziale Interessen und Erlebnisse haben Alteingesessene und Zugewanderte mit einander verbunden und auf dem märkischen Boden zusammen heimisch gemacht. Das Gefühl landschaftlicher und staatlicher Zusammengehörigkeit hat schliesslich ein märkisches Heimatgefühl zwischen Prenzlau und dem Fläming, zwischen Landsberg an der Oder und Havelberg hervorgebracht, und die urmärkischen Charaktereigenschaften haben sich nach dem Gesetz der Seelenübertragung von Geschlecht zu Geschlecht forterben können.² Zusammenfassend kann man auch hier mit den Worten des feinsten Kenners der Mark Brandenburg, Theodor Fontanes, sagen: "Die Märker sind gesunden Geistes und unbestechlichen Gefühls, nüchtern, charaktervoll und anstellig, anstellig auch in Kunst, Wissenschaft und Religion, aber sie sind ohne rechte Begeisterung und vor allen ohne rechte Liebenswürdigkeit."³ Nur die letzten beiden Worte wird etwas einzuschränken haben wer dem Märkertum in der deutschen Literatur liebevoll nachgeht.

FRIEDRICH SCHOENEMANN

HARVARD UNIVERSITY

(Weitere Studien folgen)

¹ Vgl. Hintze, I, 176. Samuel Grosser in seinen *Lausitzischen Denkwürdigkeiten* (V. Teil, S. 22) lobt schon 1714 die Hugenotten.

² Kirchhoff, S. 109; Th. Fontane bekennt, *Wanderungen*, II, 398: "Fleiss und Energie, einmal wach gerufen, vererben sich weiter von Vater auf Sohn."

³ Th. Fontane im Aufsatz "Die Märker und des Berlinertum," Werke II. Serie Bd. IX, S. 295 ff. Vgl. auch G. Freytag, *Neue Bilder aus dem Leben des deutschen Volkes* Leipzig, 1862, S. 353 ff. In diesem Zusammenhang sei auch der Hinweis auf meinen Aufsatz erlaubt: "Theodor Fontane als Märker," *Zeitschrift für den deutschen Unterricht*, Mai, 1914.

ZUR AUFLÄRUNG ÜBER "ISOLDES GOTTESURTEIL"

Mein Buch *Isoldes Gottesurteil, ein Beitrag zur vergleichenden Kultur- und Literaturgeschichte*, wie ich es getauft hatte, ist wider Erwarten schnell gedruckt worden. Mein Freund R. Schmidt besorgte gütigst die Korrektur, und zu meiner grössten Überraschung war das Ganze schon fertig gesetzt, als meine nachträglichen "Besserungen" in Deutschland ankamen. Dabei hatte der Verleger, wie ich zu spät erfuhr, noch eigenmächtig den Titel geändert, das Werk in jene erotische Serie eingereiht und die dem Manuskript vorgelegte Inhaltsübersicht einfach in den Papierkorb, statt mit in die Druckerei wandern lassen. So hat das Buch einen fremden, irreführenden und mir unangenehmen Gesichtszug erhalten und sein wissenschaftlicher Charakter und Wert eine empfindliche Einbusse erlitten. Die Inhaltsübersicht gab die ganze Gliederung der Schrift mit den Seitenzahlen in die kleinsten Einzelheiten hinein, und deshalb schien mir im Texte selber die typographische Abgrenzung in Kapitel u. s. w. unnötig. Da aber in dem gedruckten Werke jener Wegweiser fehlt, so findet man sich nur mit Mühe zurecht und kann man Einzelnes schwer wieder auffinden. Ja, ein Beurteiler hat sogar die ganze erste Hälfte der Schrift als "Einleitung" angesehen und erklärt, sie habe mit dem eigentlichen Inhalt nichts zu tun. Dafür kreidet er mir als böse Unterlassungssünde an, dass ich über verschiedene Dinge völlig schweige. Aber grade diese Dinge gehen *mein* Buch gar nichts an. Dieses umfasst nämlich die folgenden zwei Teile: I. Isoldes Gottesurteil in seiner Bedeutung für den höfischen Minnebegriff. Dieser Abschnitt in Gottfrieds Dichtung ist ein Kulminationspunkt mittelalterlicher Liebesanschauung, und man hat ihn bisher nicht richtig aufgefasst. Zum wahren Verständnis namentlich der Stellung, die der Dichter selber hier einnimmt, gebe ich zunächst eine Darlegung über Art und Wesen der höfischen Minne überhaupt und dann einen Umriss von Gottfrieds Liebesdogmatik. Neues Material herbeizufördern konnte ich nicht unternehmen, die *Beleuchtung* aber, in die ich den Gegenstand rücke, dürfte sich doch wesentlich von der hergebrachten

unterscheiden. Der zweite Teil ist: Isoldes Gottesurteil, oder der zweideutige Eid in seinen Parallelen. *Alle* Entsprechungen aufzuführen war da nicht nötig, wohl aber die irgendwie wichtigeren. Wie weit mir das gelungen ist oder auch nur gelingen konnte, das steht leider auf einem andern Blatte. Konnte ich mir doch die nötigen Hilfsmittel öfters nicht verschaffen. Es geschieht nun wohl den Benutzern meiner Schrift ein Dienst, wenn ich die durch ein tückisches Schicksal nicht mit gedruckte Inhaltsübersicht hier mitteile. Ein Sonderabzug steht jedermann, der sich an mich wendet, kostenfrei zur Verfügung.

I. *Isoldes Gottesurteil in seiner Bedeutung für die höfische Minneanschauung.*

1. Sitte, Sittlichkeit, Sittsamkeit, S. 5-9.
2. Das Weib ist Sache, S. 9 ff.
3. Geringe Wertschätzung weiblicher Tugend, S. 10-12.
4. Warum ist Ehebruch ein Vergehen? S. 12-13.
5. Altdeutsche Anschauung vom Weibe, S. 13-14.
6. Anschauung im Mittelalter, S. 14-15.
7. Die Anstandspflicht der mittelalterlichen Dame war Ehebruch und Unzucht, S. 15.
8. Die höfische Anschauung von der Liebe, S. 16 ff.
9. Die Minne ist eine allmächtige Urkraft, S. 16-17.
10. Sie bringt Leid, S. 17-18;
11. bringt den Tod, S. 18-20;
12. bringt Freude und alles Grosse, S. 20-21;
13. bringt Ehre und ist Pflicht, S. 21-22.
14. Die Frau muss "lohn", S. 22 ff.
15. Die aufs "Reale" gerichtete Liebesansicht des Mittelalters, S. 23 ff.
16. Zorn gegen die, die nicht "lohnt", S. 27-28.
17. Die "romantische" Minne unwahr, S. 28 ff.
18. Wirkliche Treue beim Mann nicht nötig, ja lächerlich, S. 29-30.
19. Doppelte Moral, S. 30-35.
20. Verschwiegenheit in der Liebe, S. 35-37.
21. Die hnote, S. 37-40.
22. Rücksichtslosigkeit der Minner, S. 40-41.
23. Die Minne und die Religion, S. 41-47.
24. Das Mittelalter ist nicht die Zeit der wirklich romantischen Liebe, S. 48-50.
25. Nur Wolfram und Gottfried haben die vertiefte Liebe, S. 50-51.
26. Gottfrieds Anschauung von der Liebe, S. 51-52.
27. Ist sein Tristan unsittlich? S. 51-52.
28. Parteilichkeit der Dichter für die Verliebten, S. 52-53.

29. Auch für Gottfried ist die Liebe eine unwiderstehliche Macht, S. 53-54.
30. Die Liebe ist die völlig freie Königin, S. 54 ff.
31. Die bürgerliche Moral ist eigentlich die schlimmste Unsittlichkeit, S. 55-56.
32. Gottfrieds Ideal der Liebe und deren Herrlichkeit, S. 56-59.
33. Gottfrieds idealistischer Pessimismus, S. 60-61.
34. Gottfrieds moralische Rechtfertigung seines Liebespaars, S. 62-65.
35. Gottfrieds Ansicht über die Betrügerstückchen der beiden und seine Parteilichkeit, S. 65-68.
36. Religion und Liebe bei Gottfried, S. 68-70.
37. Beim Gottesurteil hat Isolde *recht*, S. 71-73.
38. "Hantierlich wie ein Ärmel," S. 73-74.

II. *Das Gottesurteil mit dem zweideutigen Eid in den Parallelen.*

1. Gottfrieds Fassung, S. 74-83.
2. Die altnordische Übersetzung des Thomas, S. 83-87.
3. Sir Tristrem, S. 87-89.
4. Berol, S. 89-90.
5. Grettissage, S. 90-91.
6. Isländische Tristramsage, S. 91-92.
7. Das Gottesurteil in der Virgiliussage, S. 92 ff.
 - a) Deutsches mittelalterliches Gedicht (Bartsch), S. 93-97.
 - b) Johannes Pauli, S. 97-98.
 - c) Hans Sachs, S. 98-99.
 - d) Englische Virgiliussage, S. 99-100.
 - e) Reise der Söhne Giaffers, S. 100-101.
8. Straparola, S. 101-3.
9. Die Tavola ritonda, S. 103-9.
10. Berberische Fassung (Basset), S. 109-11.
11. Chavannes (chinesische Übersetzung aus dem Indischen), S. 111-12.
12. Das Pāli-Jātaka, S. 112-21.
13. Silā Dāt in Temples *Legends of the Panjab*, S. 121-25.
14. Märchen aus Belutschistan, S. 125-28.
15. Çukasaptati text. simplicior, S. 128-30.
16. Hemacandra, S. 130-59.
17. Zerlegung von Hemacandras Novelle.
 - a) Vetälærzählung von der Zeichenbotschaft, S. 159.
 - b) Geschichte vom Spangenraub in der Çukasaptati text. orn., S. 159-60.
 - c) Spangenraub bei Kādīrī, S. 160.
 - d) Zeichenbotschaft und Spangenraub im Sindibad-Nameh, S. 160-63.

- e) Cardonne (Zeichenbotschaft, Spangenraub, Gottesurteil, die mit dem Elefantentreiber buhlende Königin), S. 163-67.
- f) Giocondo und Astolfo (Kinnarā, Einleitung von 1,001 Nacht), S. 167-68.
- g) Chinesische Übersetzung der indischen Form der Novelle von Giocondo (Chavannes), S. 168-69.
- h) Türkische Form (Rosen: *Rosenlacher und lachende Nachtigall*), S. 169-77.
- i) Form in der Çukasaptati (mit den lachenden Fischen), S. 177-79.
- k) Form in der Reise der Söhne Giaffers (die lachende Statue), S. 179-82.
- l) "Die undankbare Gattin," S. 182 ff.
- m) Suṣṛṇī:
 - a) die von Kindheit an behütete und doch sogar auf einsamer Insel sündigende Schöne; β) ihre Treulosigkeit und Bestrafung nebst dem Schakal, der das Stückchen Fleisch fallen lässt und den Fisch erschnappen will, S. 183-91.
 - n) Form von β) in Rosens Tuti-Nameh, S. 191-92.
 - o) Form von β) im Jātaka, S. 192-94.
 - p) Form von β) im Paṇḍitaṇṭra, S. 194.
 - q) Form von α) im Jātaka, S. 195-96.
 - r) Form von α) bei Chavannes (chinesische Übersetzung aus dem Indischen), S. 196-98.
 - s) Der wohldressierte Elefant, S. 198.
 - t) Heptameron: "Das war ich, Frau Gevatterin," S. 198-200.
- 18. Das mongolische Märchen vom Gottesurteil und zweideutigen Eid, S. 200-206.
- 19. Die moderne kaschmirische Form, S. 206-10.
- 20. Schlussbetrachtungen, S. 210-22.
- 21. Anmerkungen, S. 223-86.

J. J. MEYER

UNIVERSITY OF CHICAGO

